





ملف :

الجامعة / الإعلام / التعليم

سيد الزيات / ليلى الشربيني / الطاهر مكي

معرض القاهرة للكتاب :

الشهد و الدموع

تحقيق :

طواير موسكو / محمد المخزنجي

الابداع في مواجهة الحرب

د . يمني العيد

بغداد المقاومة .. سلاماً



٦٦
١٩٩١

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



السنة الثامنة / فبراير ١٩٩١ / العدد ٦٦ / تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر
لوحة الغلاف والرسم الداخلية مهداة من الفنان: عادل السبوي

د.الظاهر أحمد مكي/د.أمينة رشيد/صلاح عيسى/د.عبد العظيم أنيس/
د.عبد المحسن طه بدر/ د.لطيفة الزيات/ملك عبد العزيز



المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت/٣٩٣٩١١٤
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيهها/ البلاد العربية ٥٠ دولارا للأفراد ١٠٠ دولار
للمؤسسات/ أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم/ الاهالي- مجلة أدب ونقد
المقالات التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
أعمال الصف والتنضيد: نعمة محمد علي/ صفاء سعيد (مجلة البسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمي سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم اصلان / د. سيد البحراوي/ كمال رمزي / محمد روميث

فى هذا العدد

- افتتاحية: بغداد المقاومة سلاماً..... فريدة النقاش ٥
-وراسة العدد: الكتابة الأدبائية فى مواجهة الحرب فى لبنان..... د. منى العيد ٩

* محور حول المسألة التعليمية والإعلامية:

- التعليم والإعلام وعملية القهر ذهنى..... ليلى الشربىنى ٣١
-جوائز الجامعة وغيبة الضمير العلمى..... د. سيد الزيات ٣٧
-لاشىء فى الجامعة يؤخذ مأخذ الجد..... د. الطاهر مكى ٤١
- وردة إلى يحيى حقى..... ٤٤
* قصص: مارتا وبقية الأحزان: محمود شقير/ توت.. حوى: رضا البهات/ تضيق الأشياء
الملقاء على الطريق الخالى: سحر توفيق/ الساق، الوردة، الشمس: رابع بدير/ رف الحمام:
خالد منصور/ العطش: أكرم القصاص/ الأنفلات: محمد شكرى عيود..... ٤٦
* قصائد: مكابدة: رفعت سلام/ مداهمة: نبيل قاسم/ تصحر: حمدة خميس/ القاهرة جنوب
سيناء وبالعكس: يوسف أدوار وهيب/ قطوفها وسيوفى: سمير درويش/ القيامة: محمد
الحمامسى..... ٦٥
* أصوات جديدة: سها النقاش/ لون غريف منسى يعود..... تقديم د. سيد البحراوى ٨١
* تحقيق: طوابير موسكو ١٩٩٠..... محمد المخزنجى ٨٥
معين بيسسو: قتل الثورات بالخير..... حلمى سالم ٩٣
-تواصل القصة..... روميش ١٠١
تواصل الشعر..... ج. س. ١٠٣

* الحياة الثقافية

- ١٠٥
معرض القاهرة للكتاب: الشهد والدموع والأيام الثقيلة: ابراهيم داود/ حول لقاء الرئيس بالمشفقين:
مصباح قطب/ رسالة باريس: هكذا يرسم ويكتب ويتكلم عدلى رزق الله: محمد موسى/ سينما: نحن
والسينما الأمريكية فى الثمانينيات: بولس كارمى/ معرض عادل السيوى الأخير: القاهرة مدينة خاصة:
أ.د./ رسالة صنعاء: سلاما جميل غانم: د. ابو بكر السقاف/ اصدارات جديدة

بغداد المقاومة... سلاما

فريدة النقاش

نفضت الحرب الهمجية الدائرة الآن في الخليج التراب الذي كان قد تراكم على الروح العربية، وكشفت مظاهرات التضامن مع الشعبين العراقي والكويتي اللذين يتعرضان للقصف، عن غضب دفين وعميق ضد الأمبريالية الأمريكية وحلف الأطلسي، ونهضت من سباتها ذكريات التضامن العربي الذي طالما أفصح عن هذه الروح. وحين قامت دول العدوان الثلاثي بضرب مصر في محاولة لتركيعها سنة ١٩٥٦ بعد أن إتخذت الحكومة المصرية قرارها بتأميم قناة السويس تحت قيادة جمال عبد الناصر، تهدت هذه الروح جلية من المحيط الى الخليج، وإندفع المتظاهرون في كل مكان من الوطن العربي يساندون مصر العربية التي إستردت حقها المشروع في إدارة القناة، فهاجمتها كل من إنجلترا وفرنسا وإسرائيل.

والآن تغير الزمن: إن المهاجمين الذين يقصفون العراق بعشرات الآلاف من القنابل كل يوم قد أصبحوا ثمانية وعشرين دولة، جاءت كلها تحت قيادة الولايات المتحدة الأمريكية، لكي تحرر الكويت- في زعمها- وتستعيد له الشرعية. وبغداد تقاوم، ترفض الانصياع، وهي مخيرة بين هذا الاتصياح وبين الإبادة، اذ يجرب الحلفاء أسلحة القرن القادم في هذه الحرب القذرة ضد شعب عربي إتخذت حكومته قرارا طائشا بغزو أراضي بلد آخر وإلغاء سيادته.

إن ما يلهم الروح العربية ويطلقها من عقال الأوهام والتحيزات الضيقة الى آفاق الادراك الصافي بأن المصير العربي كله مهدد الضمني. وبأن مستقبل الأمة هو الموضوع الآن في الميزان.. هو الوعي الضمني الذي تكشف في لحظة الخطر بأن القوة العربية العصرية المهنية على قاعدة علمية إقتصادية عسكرية جديدة كانت ولا تزال وستبقى ضرورة حيوية لتأمين المستقبل العربي الذي تتحرر فيه الأمة من قبضة التبعية، وهو التحرر الذي سيمكثها من وضع إسرائيل في حجمها

الطبيعى كدولة صغيرة يمكن استيعابها فى إطار التنوع الدينى والعرقى فى المنطقة، ذلك التنوع الدينى والعرقى فى المنطقة، ذلك التنوع الذى يجمعه إطار كلى ناظم هو العروبة، والثقافة العربية الاسلامية... والوحدة التاريخية الجغرافية للمنطقة.

لكن الخبرة العربية المرة والطويلة مع أنظمة الحكم التابعة، والتي يضاف التسلط والاستبداد الكلى الى تبعيتها فى دول الخليج ومشيوخاته وإماراته، بينت للعرب جميعا بما يقطع أى شك، أن هذه التبعية هى الأرض الخصبة التى تنتعش وتنمو عليها الدولة الصهيونية كدولة عدوانية توسعية، تخطط لمشروعها الاستيطانى على حساب الشعب الفلسطينى والشعوب العربية المجاورة، ذلك المشروع الذى سيجعل منها الدولة المصنعة القوية الأولى فى المنطقة لتهمين عليها نيابة عن الأمبريالية الأمريكية والأطلسية ووكيلا وحيدا لها..

أى أن خبرة الشعوب العربية فى سنوات الهوان وتراجع حركة التحرر تقول لها إن التبعية هى أيضا درجات، وأن إسرائيل التى تساوى على الصعيد المعنوى والثقافى - إضافة الى عدوانيتها وتوسيعيتها - تساوى النفى الدائم لحقيقة أن العرب أمة حين تتوسع على حسابهم، وتحرس بترسانتها النووية تمزقهم، وأكثر من هذا وذاك تصيح هى نفسها المثل والنموذج الذى تخطط الأمبريالية لإشاعته فى المنطقة بإعلاء شأن التنوع الدينى والعرقى والطائفى فوق وحدة الأمة المنفية فى التبعية والتمزق.

وليس أدل على عيشة التمزق العربى من هذه المشيخات والسلطنات والمحميات التى خطط الاستعمار البريطانى حدودها فى الخليج لكى يضمن مصالح الغرب فى النفط... وهناك قول شائع إن بريطانيا وضعت «على كل بير أمير»... وتعاون الاستعمار العالمى كله لكى يضع حراسة أقوى وأكثر ثباتا على هؤلاء الأمراء بإتشاء إسرائيل. التى لعبت حتى الآن دور شرطى المنطقة الذى يهوق محورها ووحدها وكلما ازدادت إسرائيل قوة، ووجدت ترسانتها النووية حماية من الاستعمار العالمى، كلما ازداد إحساس العرب بالخطر على مستقبلهم، وكلما تأججت هذه الروح العربية لدى أى إشارة تقول لهم إنه يمكن مواجهة هذا الخطر ووقفه عند حد.. هكذا التفت العرب من المحيط الى الخليج حول مصر الناصرية وساندوا مشروعها لتحديث البلاد وتصنيعها وبناء جيش قوى... ورأوا فى ذلك ما هو عام ومستقبلى، ولم يروا الثغرات الجوهرية فى المشروع وأهمها على الإطلاق غياب الشعب المنظم عن ساحة الفعل وتكبييل حريته بهدف الوصول لنقطة توازن بين كل المصالح.. وبقي عبد الناصر فى الوجدان العربى زعيما ملهما رغم إنكساره الذى جعل منه أيضا بطلا تراجيديا. ولا عجب أن تدور المقارنات الآن فى كل بيت عربى بين جمال عبد الناصر وصادق حسين حيث ترى الجماهير أيضا ما هو عام ومستقبلى.. ترى فى الترسانة العسكرية والقوة الاقتصادية والعلمية التى أنشأها نظام صدام حسين فى العراق سندا ضد الخطر الصهيونى القائم أبدا وضد الغوص الدائم فى رمال التبعية والهوان..

لكن الخبرة العربية التى مازال ماثلة فى الأذهان عن نظام صدام حسين الاستبدادى هى خبرة



مريرة، ويعرف القاصى والدانى حقيقة ممارساته الوحشية ضد شعبه الذى هاجر مليون من أبنائه الى كل بلاد العالم حيث تكونت جاليات عراقية كبيرة فى عدة عواصم أوروبية سواء بسبب الاضطهاد السياسى أو العرقى أو القومى.

إن هذه الخيرة تدفع بالعراقيين دفعا الى التانى، وتجعل حلم تحرير وتوحيد الخليج على أيدى نظام من هذا النوع حلما مستحيلا لأنه ينفى الشعب صاحب المصلحة الحقيقية فى تحقيق هذا الحلم وصانعه... ولذا تجد قوى التحرر والتقدم والاستنارة والعروبة- تجد نفسها فى وضع مأساوى اذ أن واجبه القومى التقدمى يفرض عليها أن تقف بكل قوة مع العراق ومع الروح العربية التى تأججت من المحيط الى الخليج تسانده ومحاول تنظيم صفوفها لرد العدوان عنه بينما الداء كامن هناك فى صلب نظامه أى داء الاستبداد والاستغلال ونفى الشعب.

ولكن ولأن الهجوم الأمريكى- الأطلسى يبتغى تدمير الأساس المادى حتى ولو كان قد نشأ من استنزاف الشعب العراقى وإرهابه فسوف يبقى علينا أن ندافع بكل قوتنا عن العراق ولا نكتفى بمجرد إدانة العدوان وشجبه وإنما نتقدم خطوات أبعد وأكبر.. فى اتجاه الفعل الشعبى الذى ينضج الآن فى أوساط كثيرة فى اتجاه دفع الحكومة المصرية لسحب القوات من الخليج حتى لا تكون مصر طرفا فى القتال ضد بلد عربى كان وما يزال نقيضا لتنظم الخليج الهشة التابعة التى أقامت بأموال النفط وفى رمال الصحراء مدنا ملققة غريبة؟ بلد عربى كان وما يزال ورغم كل شئ حافظا لجزء غالى من تراث هذه الأمة الثقافى يبتغى المعتدون الآن تدميره إذ يعرفون قوته الملهمة لروح الأمة ومعنوياتها والحامية لمستقبلها الذى تهدده النزعة العالمية الاستهلاكية الشائنة والفارغة والرائجة فى بلدان الخليج وشبه الجزيرة العربية..

ان بغداد العربية المخيرة الآن بين الابداء والاستسلام قد رفضت الخيار الأول وصمدت رغم

عوامل الانكسار التي تحاصرها.. ونحن مدعوون جميعاً لأن نكون سنداً لصمودها الرمزي هذا بكل ما يحمله من معانٍ لمستقبل أمتنا، لمستقبل الانتفاضة الشعبية في فلسطين والتي تدرّك الآن بكل وضوح أن طموحها لإقامة السلام وإنشاء دولة مستقلة على ثلث أراضي فلسطين التاريخية. دولة مميزة مسالمة تقبل بالعيش الى جانب إسرائيل، إن هذا الطموح البسيط والنبيل في آن واحد لابد أن نخوض معركة مسلحة من أجل إقراره على أرض الواقع..

نتنظر منا الانتفاضة، كما ينتظر منا الجنوب اللبناني الذي تحتله إسرائيل ويشتعّل الآن بحرب غير متكافئة معها.. وتنتظر مناهضة الجولان المحتلة وسيناء التي ترحم فيها قوات متعددة الجنسيات بعد أن نزعّت اتفاقيات كامب دافيد سلاحها.. تنتظر منا كل الأراضي العربية المحتلة وفلسطين على نحو خاص التي هي روح الأرض العربية حيث مستودع الآلام الممتدة والمقاومة التي لم تهدأ... نتنظر منا جميعاً منظمات وأفراداً أن نكون جزءاً من هذه المقاومة... جزءاً من الروح العربية المتوثبة لضرب مخطط حلف الأطلسي لإعادة تقسيم المنطقة على هوى المصالح الاستعمارية ولكي تبقى إسرائيل هي القوة العظمى الإقليمية - بعد تدمير العراق وتحجيد مصر الذي تم عن طريق الاتفاق مع إسرائيل تحت رعاية أمريكا...

إن ساحة الوعي.. ساحتنا نحن المثقفين هي الآن مهددة حيث تنهض الروح العربية مستشعرة الخطر، وتنهض الجماهير العربية في اتجاه المبادرة وما أن تمسك بالزمام حتى تتجه بثبات نحو المستقبل لكن تتخلص من كل أشكال التبعية والتمزق والإذلال وهي تمارس فعل المقاومة في كل الساحات.. إذ تواجه العدوان بالقنابل في بغداد والبصرة، في الموصل والكوفة، في النجف وكربلاء، أو تواجه التعتيم على الوعي عن طريق إعلام فاجر في القاهرة يساند العدوان جهاراً نهاراً دون خجل فتعاقبه الجماهير بالازدراء، أو تواجه حواجز الحدود التي تقف حجر عثرة في طريق إندفاعها المنظم وريبتها في التطوع في بلدان المغرب العربي لتلتحق بالعراق.. وهي تستخف بالموت إذ ترى من خلاله وميض مستقبل عربي آخر.. إن لم يأت به الفعل المقاوم اليوم فسوف يأتي به غدا.. مستقبل ترفرف عليه راية الدولة العربية الموحدة الديمقراطية.. وتنهض من رماهه كعتقاء، روح عربية تقدمية حقا عالمية النزوع دون أي التباس

أن موت من يقاوم احتمال تلتصع طيه بارقة حياة والحياة هنا تتجاوز حدود احساس الانسان بفرديته أو لنقل إنه انطلاقاً من احساس عميق ومشبع بذاته يدرك الفرد ومعنى الانسان فيه فالضحية اذ تمارس وفعلها مقاوماً إنما تطلب الحياة لقاتل ومقتول، لأنها اذ تقاوم إنما ترفض الحرب ابتداءً من حياتها..»

هكذا تقول الدكتورة عيسى العبد في دراسة عددنا هذا عن أدب المقاومة في لبنان.. حيث «المقاومة لاتعنى حب القتال، لاتقصد الاعتداء والمبادرة وقتل الآخر- بل عدم الرضوخ للقاتل»... نعم لن نرضخ للقاتل الغازي.. وسوف يبقى مع ذلك دعاة سلام عادل وحقيقي هو شئى آخر قما غير الاستسلام والخنوع..

فسلاما يابغداد المقاومة.

من «أدب المقاومة» الكتابة الابداعية فى مواجهة الحرب فى لبنان د. يمنى العيد

الزمان هو ٩ حزيران يونيه (جوان) عام ١٩٨٢

المكان هو صيدا مدينتى

المشهد هو جموع من البشر يشكلون كامل سكان المدينة: من الطفل الرضيع حتى الشيخ
القعيد، ومن نائب المدينة حتى زبالها... نساء ورجال يتحركون مكرهين على إخلاء مدينتهم.
جنود من الجيش الاسرائيلى الذى أطلق على نفسه فى تلك الحملة اسم «جيش الدفاع
الاسرائيلى» يراقبون عملية الاخلاء، ويشيرون ببنادقهم إلى البحر كى يتوجه الناس الى هناك.
على الأرصفة الجانبية وقف المئات ينتهيأون للرحيل، وعلى جوانب الطرق منازل منهارة
ومحرقة:

الحرب على المدينة التى تشبعت برائحة زهر الليمون وبوداعة أهلها بدأت ليل ٧ حزيران
(لنذكر أن الحرب على مصر فى عام ١٩٦٧ بدأت فى ٥ حزيران). وصباح ٩ من الشهر نفسه،
خيرت المدينة، للمرة الثانية خلال هذين اليومين، بين الأباداة والاستسلام.

وبعد الاستسلام بدأت دروس للذل والأثارة والتفكيك:

* مكبر الصوت ينادى صبيحة كل يوم كى يخرج الناس ويتجمعوا فى الساحات. ثم تبدأ
عملية الفرز الطائفى: المسيحيون فى جهة والمسلمون فى جهة أخرى.

فتى يسأل أباه: لماذا المسيحيون فى الظل ونحن فى الشمس؟
* الدبابة الاسرائيلية تقف عند أعلى الطريق الصاعد من صيدا الى عبرا الجديدة (ضاحية شرقى صيدا) الجندى الاسرائيلى يأمر طبيبا شابا فى أهل صيدا أن يكسر البيض الذى معه، ويمسح بالسائل المزج وجه زوجته الصبية.
لكن....

نزىه القبر صلى (فتى من صبرا عمره ١٥ سنة تقريبا، يترك كتبه، ويحمل رشاشاً يخرج من منزله، فى أحد أحياء صيدا القديمة، القريب فى الشاطئ. يقف مشحوناً بذل المدينة وانكسارها ويطلق على دورية اسرائيلية. يقتل ويسقط قتيلاً على أرض بلده.

من هو القاتل؟

من هو الضحية؟.

ربما بدأ الجواب سهلاً حتى ذلك التاريخ (تاريخ الاجتياح الاسرائيلى للجنوب ولبيروت العاصمة عام ١٩٨٢) وفى مثل هذه العلاقة ، علاقة المواطن بالغازى. فالضحية واضحة، وهى بوضوحها تواجه القاتل. برفض حربه عليها بتعريض نفسها للموت ترفض موتها فتتوحد، تقاوم فتدفع حياتها ثمن أمل بانقاذ حياتها المهددة بالموت.. ذلك أن موت فى يقاوم احتمال تلتصع طيه بأرقه حياة. والحياة هنا تتجاوز حدود إحساس الانسان بفرديته، أو لنقل أنه انطلاقاً من إحساس عميق ومشيع بذاته يدرك الفرد معنى الانسان فيه. فالضحية إذ تقارس فعلاً مقاوما تطلب الحياة لقاتل ومقتول، لانها إذ تقاوم إنما ترفض الحرب ابتداءً من حياتها.

تقف الكتابة الابداعية الى جانب الضحية لانها تعنى مأساتها: فالضحية تنشد الحياة على جسر الموت. وتتقدم الكتابة الابداعية لتهدم هذا الجسر وتعيد الى الحياة حقها.

تأبى الكتابة الابداعية القتل وترفض الحروب لانها فى جوهرها حياة. نكتب لنبدع. جسداً إشارياً تتجدد فيه الحياة فتدوم، وهو ما يعادل معنى الدعوة إلى سلام منشود على هذه الأرض، كوكبنا الجميل.

ولئن كانت الكتابة الابداعية هى، أساساً، تعبيراً عن مأساة، بمعنى أنها تعبير عن انتصار وهى على موت حتمى، فإن هذه المأساة تزودج فى الحروب ، لأن القتل موت يتقدم الموت. وأن تواجه الكتابة الحرب يعنى أن تواجه موتاً فى موت، وأن تكون لغة لمأساة مزدوجة.

الكتابة الابداعية الشعرية فى مواجهة الحرب

المقاومة شكل من أشكال رفض الحرب، والكتابة الابداعية الشعرية تعبر عن ذلك. مجموعة من الشعراء اللبنانيين عرفوا بالشعراء الشباب، كتبوا نصوصاً ترفض الحرب بالوقوف إلى جانب الضحية، ويتبنى مقاومتها:

* المقاومة عند الشاعر حسن عبد الله مرارة موت، لكن هذا الموت له معنى الحياة، فأم الشهيد التى بكت دمعتين بكت أيضاً، ومع الدمعتين ، وردة.

يندمج الشاعر هنا ، وينبرة عالية ، مع الضحية ، مع مقاومتها . وتصير « أنا المتكلم » هي نحن الذين نقاوم . الجماعة .

« ستضرب في كل وقت وأرض

أشد »

ثم :

« صامدون هنا ، قرب هذا الدمار العظيم ،

وفي يدنا يلعب الرعب ،

في القلب غصن الوفاء النضير .

صامدون هنا ... باتجاه الجدار الأخير

ولن نتراجع

لن ينعوا دمننا أن يمر وساعاتنا أن تدور »

هذه المقاومة التي يتعادل فيها موت الشهيد بحياته هي في نظر الشاعر فعل تغيير وعبور

الى حياة مضيئة . أى هي من أجل أن :

« نغمر الظلام ونكتب وجه النهار » (١)

* والمقاومة عند الشاعر محمد العبد الله هي مجئ جماعى الى الوطن له لهجة خطابية موقعة :

« نجيشك في كل صوب كما المطر المنتظر

يا وطنى

نعانق هذا التراب الذى يشتعل

يا وطنى

نسقيه بالدمع والدم يمشى بنسخ الشجر

لتغدو كالقمر المكتمل

مشعا . مضيئا

على كل أبنائك الطيبين

فافتح ذراعيك للقادمين

فافتح ذراعيك للقادمين

فافتح ذراعيك للقادمين » (٢)

* وهى - أى المقاومة - عند الشاعر شوقي بزيع طلوع يبلغ فيه الحقد حد الاصابة . والشاعر

هنا يتكلم بضمير « نحن » الشائرون الرافضون « الحماة الذين سيمارسون فعل التغيير . نحن الذين :

« سنطلع من كل بيت تشتت

من كل جرح تفتت

من كل طفل هوى فى البياض القتيل »

والطلوع هذا له صفة تمثيلية وهوية انتماء . فالكتابة هنا تنطق باسم آخرين معرفين بفعلهم ،

وباحلامهم . انهم هؤلاء الذين :

« يعرثون الصباح لكى تشرق الشمس

أو يكتبون الرياح لكى يزهر الحدس

أو يقرأون الليل

ونحن المساكين نحن الملايين».

ولأن الكتابة لها هذا النطق فإن الشاعر يعلن:

« لاشئ يفصل أعراسنا عن سقوط الطغاة

توحدت الأرض فينا

فكل قتيل سيصبح جيل

وكل بنفسجة أحرقوها ستفزو بنفسجة المستحيل

وكل شهيد تكمله الأرض

كل احتراق تكمله النار

فليبلغ الحقد حد الاصابة ، والرقص حد السماء» (٣)

هذه النبوة العالية التى رأينا ، تساند ، فى اختلاف دلالاتها ، الضحية ، تقف الى جانب الشهيد. فالاستشهاد هو من أجل وطن أفضل وأجمل، إن له، إذن، وظيفة التغيير ليعود الوطن الى أبنائه الذين حرموا منه، ولتعهد لهم، مع عودته، الحياة. الضحية ترتبط هنا بوضع اجتماعى تاريخى معين. وهى ليست شهيداً بعينه، بل فئة أو فئات اجتماعية عاشت سنوات طويلة فى الفقر والأهمال والبؤس الذى فارب فى واقعه موتها: حرمان من الحياة يعادل الموت. فالمقاومة بدأت قبل اندلاع القتال، أى قبل تحولها الى فعل استشهاد بالجسد، ووصلت الى أوجها فى بداية العقد السبعينى. جيل بكامله تماسكت فيه عناصر فى المجتمع مختلفة. لا شيوخ طائفية تحز فئاته وطبقاته. إنه جيل الجامعة اللبنانية فى نموها كمؤسسة وطنية. من هذا الجيل كان الشعراء الشباب، وكانت مجموعة من الأدباء والفنانين والمثقفين الذين تمتعوا بعصر بيروت الذهبى وحلموا بترسيخ هذه الهوية الوطنية لبلدهم، وبصيانة جمال يكون من حق الجميع التمتع به.

مساندة الضحية كانت مستمدة من هذا الزمن. فى زمن ما قبل الدم، أو من زمن كان دم شهيد واحد فيه يتشكل فضاء واسعاً فى الاحتجاج والاستنكار. هكذا ، وعندما راح الدم يجرى بغزارة بعد اندلاع الحرب، تراجعت هذه النبوة العالية لتترك مكانها شيئاً فشيئاً لمشاعر المرأة والمأساة. وهى مشاعر مرسومة بنوع من القلق والدهشة والحيرة والتساؤل عن معنى هذا الموت العام. معظم الشعراء، بمن فيهم أصحاب هذه النبوة العالية عبروا عن هذه المرارة الشعرية بوجه الحرب بقول مأساتها. وفى المأساة كان بعض الشعراء يوائمون روح المقاومة بما تعنيه فى نضال واستشهاد، وبينها بما تعنيه فى دمار ودم وفقدان أحبة.

* فى « شجرة الاكاسيا » للشاعر جوزف حرب نقرأ نماذج مختلفة على ذلك. منها قوله:

» - يا غمام الأفق ساعدنى

لأبكي.

- ليس ماتلمح فى الأفق
غماما ،

إنه الحق الذى قام ليمشى
مألنا خبزاً وورداً كل بيت
قمت عن صخرة يأسى
ومشيت. « (٤)

فى البكاء تبدأ الدعوة الى المشى والألم أخضر (ص ٣٠) والعظام شبابية واد حمراء
(ص ٣٦). الدعوة الى النهوض مستمرة (ص ٣٣) أمام مشهد الحرب الذى يملأ شاشة
العين: «مقابر منبوثة، جثث فى الطريق. حرائق تمتد كالغيم بعد الغروب، خرائب سود تزوج فيها
الرماد جميع بنات الدخان. مذابح كالسوق فيها دكاكين باعتها يرتدون البنادق، زى الفؤوس
وأقبية مايزال الصراخ فيها يشق جدرانها » (ص ١٨٥/١٨٦).
والشاعر يعلن:

« هذى بلادى ». (ص ١٨٦)

وضد هذا المشهد الذى يرسم صورة البلاد تبرز المواجهة. المواجهة هنا تقاوم القاتل لكنها تصفى
فى الوقت نفسه الى ندا « يسمعه الشاعر يقول:
« تعال وعانق »

سلام الأرض » (ص ٤٠٢).

إذن المقاومة لاتعنى حب القتال. لاتقصد الاعتداء. والمبادرة لقتل الآخر بل عدم الرضوخ
للقاتل ، أو عدم الاستسلام لهجمته.. وهى تشير عند الشاعر الى الحق الذى، بالدفاع عنه، قام
يمشى. والحق هنا ليس معنى مجرداً ضائعاً فى مطلق، بل هو إشارة واضحة الى عدالة قتل كل
بيت خبزاً وورداً. أى هو إشارة واضحة الى ضحية عاشت زمنها محرومة من قوام الحياة الأول
ورمزه الخبز ، ومن فرح الحياة العادى ورمزه الورد.

« وفى نصوص للشاعر شوقى بزيغ نجد أمثلة أخرى، نقرأ شعراً موسوماً بفنائية حادية،
مشبعة بحزن تفتزج فيه مشاهد المآتم بالأعراس، مشاهد تصور أبناء الجنوب الساكنين حول مياه
الليطاني، المتكئين على شتلات التبغ، والمتحلفين على ذاكرة كربلاء... وهم من طال حزنهم حتى
صار يغنى. فى قصيدة له بعنوان «العائد» نقرأ:

« تمشى جنازته الهوينى

ثم ترفعهما الأكف الى مكان غامض

تمشى ويدفعها الدوى

يمشى جنوبيون خلف النعش

كوفياتهم مصبوغة بجبينه المثلث

تبتهم يدا المرأة

تشم قميصه

وتعشب الأيام من دمه البهي

هو الجنوى الشهيد

مروض القمع العنيد

يعود نحو الأرض

ملفوفاً بكيس الرمل والعلم المعزق،

أفسحوا لخطى على

لقوامه المشقوق وهو يشف حتى الموت،

يمشى وتبعه رياحين

ويغمر وجهه خفر طرى» (٥)

تتخلل القصيدة تأوهات توحى بالنذب الجنوى، وجمل قصيرة يولد كراها إيقاعاً يذكر

بأيقاع حركة الظم في احتفال كريلاء. مثل:

«شوك الصحر

ضاع العمر» (ص ٦١)

كما أن فيها مقاطع جاهزة للنذب والغناء بصوت الأم المفجوعة على

ابنها مثل

«هيهات... لو كان الزمان يعود ثانية!»

او الطلقات تستدرك

لو كان للخياز أن يشفيك

أو كانت تعيدك عشبة حيا

لنثرت كل حشائش الدنيا على قبرك» (ص ٦٢)

لكن هذا الحزن كله، وهذا الانكسار المرير الذي يعبر عن فاجعة أم أدركت حكم الزمان، وفشل

كل وسائل المداواة القوية لاستعادة ابنها.. هذا الحزن ينتهى بالقصيدة الى استنهاض حازم من

أجل المقاومة. هكذا يتبدل الصوت الحزين صوت الأم، تتراجع اللغة الناذية المتأوهة، وتترك

مكانها للغة قوية، مقدامة ورائقة، نسمع فيها صوت الشاعر يقول مخاطباً الشهيد:

«فلسوف تنهض في عظامك سكة

وتشق هذا الانهيار بنصلها الأجل

وتقاوم المحتل

وتقاوم المحتل» (ص ٧١)

* كذلك نقرأ في نصوص للشاعر محمد على شمس الدين هذه الموامة بين المأساة والمقاومة.

لكن الموامة هنا تشف عن تلامي عميق بين المأساة/ الموت والمقاومة/ الحياة. ذلك أن المأساة، في

نظر الشاعر، واقع يلخص حياة الجنوى الذى يشرب وحل أقدامه. إنها حياته اليومية، أو موته
المعد الذى عليه أن يعبره الى دورة الحيز، أى الى الحياة. لذا تبدو المقاومة عنده ضرورة، إنها
اتجاه نحو وطن، وهى موت من أجله. المقاومة عند شمس الدين معبر الى الحياة، جسر يسكون
بالموت، وطريق تلتمح عليه أغنية الحياة بإيقاع الموت:

يذهب الجنوى، وقبل أن يغيب يعطى صاحبه رقم قبره.

وحين تجلس الأم لتغنى، فى الظلام، لطفلتها كى تنام، تخبرها بأن الجند قبعوا بين البيوت:
« أن تغنى

إذن

أن تموت »

وحين يموت الجنوى نعرف أنه كان لا يشتري التبغ قبل الرصاص، لأن الرصاص كالتبغ تفصيل
رمزى فى حياته اليومية. هكذا يتلو الموت الموت والقرى ترسل دخانها، تقاوم... والمحبون الذين

كانوا هنا يغيبون تاركين فقط أسماءهم.

وهكذا ترسم صورة المأساة أمام الشاعر فيقول:

« وجدنا الضواحي توابت للناثمين

وفوق الشربات لحم طرى ».

لكنه يرفض الاستسلام لواقعها، لذا يعلن مباشرة:

« غرسنا على جمجمات الطواغيت أعلامنا »

ويعود ليغنى لمن لا ينام:

« سلام إلى مطلع الفجر وقع الخطى

سلام إلى مغرب الشمس وقع الغمام »*.

لكن، وفى قول المأساة أيضا كان معنى المقاومة يهتز عند البعض الآخر من الشعراء، ويتبدى

سؤالا قلقا، وحيرة تطاول مفهوم الكتابة الشعرية نفسها وعلاقتها بالناس خلال الحرب:

أليست المقاومة دخولا فى الحرب وإن كان ذلك يهدف ردعها؟

« أليس ردع القتل بالقتل قتلا وردع الدمار دماراً؟

أليس المقتول ضحية وإن كان قاتلاً؟

تهتز النزعة الحقوقية أمام النزعة الانسانية. يهتز مفهوم الدفاع عن النفس أمام محصلة الموت

الوحيدة فى الحروب. الكل فى الحرب ضحية. الحرب فعل قتل تعارضه الكتابة فى حيث هى فعل

حياة.. لكن ماذا أمام هذا الدمار الذى يقتحم المدينة؟

يبدأ السؤال ويبدأ القلق عند الشاعر حسن عبد الله. وحين يسأل عن ليالى بيروت يسقط،

كما يقول، « كالجدار أمام تجرية الكتابة » (٦) لقد تعددت أبواب المدينة لعينه، وهو الشاعر، لم

* راجع فى هذا الصدد قصيدة الشاعر محمد على شمس الدين « أمى نهتنى عن الموت الاعلى صدرها » المنشورة

فى ديوانه: « غيم لاحلام الملك المخلوع ». دار ابن اخلدون. بيروت ١٩٧٧.

يعد يعرف من أى باب يدخلها، هل يدخل:

« من تحت قنطرة الحوار »

أم هل يدخل:

« من تحت قنطرة الدم الجارى وأغصان الدمار » (ص ٦١).

يسأل الشاعر والمدينة لا تراه

يسأل ويقوم بمحاولة أولى فيدخل فى الرصاص، أى يدخل فى تجربة الحرب/ المقاومة فتتهوى المدينة على صدره ويختفئ دخانه (ص ٦٣). ويعترف:

« أنا شيخ الخرائب

أقرأ الأبواب ميتة

وأكتمها... » (ص ٦٥).

تسقط التجربة، ويدخل الشاعر إلى المدينة فى بوابة النار. لكن شاهراً حبه. هكذا يفر الحاجز الرملى وتنشعب، كما يقول، تضاريس الوطن.

الحب هو البديل. راية سلام يرفعها الشاعر فى وجه الحرب، ويدخل فى الوطن، « من بابه. من شرفة الفقراء ». يلقى التحية، ويسأل عن أحوال القرى والقمح والثلج العظيم. وبذلك، أى بدخوله المدينة شاهراً حبه بدل سلاحه، يدخل فى القصيدة أى فى الكتابة، بعد أن كان قد سقط كالجدار أمام تجزئتها. ومثل هذا الدخول فى الكتابة هو بمثابة عود بها إلى جوهرها، أى إليها كفعل حياة. غزارة الدم التى كانت نتيجة لاستمرار القتال وعنفه كانت تغرق الضحية. تغرق الضحية فيغيب معناها وتضيع معالمها.

يوم السبت من العام ١٩٧٥ الذى أطلق عليه يوم السبت الأسود بدت الضحية فيه واضحة: فقتل الابرياء من عمال مرفأ بيروت على الهوية (٧) ممن صادف مرورهم، أو وجودهم، كان يوظف الضحية لتأجيج الصراع الطائفى.

الغزو الاسرائيلى لجنوب لبنان عام ١٩٧٨ ثم الاجتياح الواسع وحصار بيروت ومجزرة صبرا وشاتيلا صيف العام ١٩٨٢ أبقي الضحية واضحة. إن من قتل تحت سقف بيته، أو فى حقله، أو فى مكانه، أو على طريق عودته من عمله، هو ضحية. وإن من سال دمه ليبرد غازيا، ويقاوم بحتاحاً، هو، بلا جدال، ضحية

الغزو والاجتياح وظفا الضحية ليجئ بشير الجميل (قائد ميلشيا فى القوات اللبنانية) رئيسا لجمهورية لبنانية موالية لاسرائيل.

لكن بشير الجميل الذى رفع شعار الى ١٠٤٥٢ كلم، بعد وصوله إلى الرئاسة وأوعز الى ميلشيات حواجزه بالتخلي عن التدقيق فى هوية العابرين على أساس شرقية وغربية، أو هى بأن وظيفة الصراع الطائفى (مسلم- مسيحي) الموازية للتقسيم الجغرافى: بيروت الغربية- بيروت الشرقية، انتهت. وكان وظيفة الاجتياح الاسرائيلى هى فى حدود ترئيسه.



الحرب على أرض لبنان كانت أكثر من قمع غو هذا البلد كوطن ديمقراطي، وأبعد من مسألة تفتيت جامعته الوحيدة التي كانت تقارس، ضد ماخطط لها (أ)، عملية التأهيل والدمج الوطنيين. أى أن الحرب فى لبنان كانت أكثر من المجبى برئيس يهدئ روع الخائفين على سلطتهم فى غو الديمقراطية فى لبنان. قتل بشير الجميل واستمرت الحرب شرذمة وتفتيتا.

الاطراف المتقاتلة تتعدد. والمسيحيون الذين وحدهم بشير الجميل (معركة الصفرا بقيادة بشير الجميل ضد حزب الاحرار التابع لكميل شمعون. وكذلك معركة عين الرمانة التي قامت بها القوات اللبنانية ضد الحنش وهو زعيم ميلشيا مسيحية موالية لحزب الاحرار...) عادوا يختلغون ويتقاتلون (مثلا الخلاف والاحتتال بين آل جميل وسليمان فرنجية. وبين اهل حبيقة وسمير ججع. وبين الجيش بقيادة ميشيل عون والقوات بقيادة سمير ججع...) فى المنطقة الشرقية فى بيروت. وفى المنطقة الغربية بدا الاحتتال بين من اعتبروا فى صف واحد (بين أمل والاشتراكيين من جهة والمرابطون من جهة أخرى. بين أمل وحزب الله. بين أمل من جهة والاشتراكيين والشيوعيين من جهة أخرى. انقسام الحزب القومى السوري على نفسه...) بدا هذا الاحتتال دراميا وفظيعا.

فى هذه الدوامة من الاحتتال الدموى غرقت الضحية، وطرحت علامة استفهام كبيرة حول من هو القاتل.

القاتل والضحية التبا بشكل معزن ومرير فى الوعى وفى الخطاب الأدبى بعامة (٩) وارتد

هذا الالتباس على ماسبق ليشمل ما قبل الاجتياح. الدم الذي كان يسيل بدا أكثر بكثير من حجم الاحلام التى تطلع إليها النضال الاجتماعى المطلبى فى أواخر الستينات وأوائل السبعينات من هذا القرن. والشعارات الاصلاحية التى كان يرفعها آنذاك المتظاهرون من عمال وطلاب ومثقفين منتمين الى حقول اجتماعية مختلفة، يفرقها الدم والخراب والموت الغزير الذى أدهشهم وأذهلهم.. يتوالد مسلسل الاقتتال تضيق حدود الضحية تتبدد فى مساحة القتل الواسعة . وفى تبدها يبدو القاتل نفسه ضحية. وفى مواجهة الحرب التى يبدو القاتل نفسه فيها ضحية تواجه الكتابة الابداعية، بشكل عام، مأزقها.

الحرب التى بدأت بضحية واحدة (مقتل معروف سعد فى ساحة النجمة فى صيدا) تبدو مع غرق الضحية فى الدم هزعة. والهزعة فى التاريخ العربى الحديث تحيل على هزائم اجتياح اسرائيل للبنان فى حزيران (العام ١٩٨٢) ذكر الناس بهزيمة حزيران (عام ١٩٦٧) لمصر.

* أول من قتلته ذاكرة الهزعة كان الشاعر خليل حاوى الدمار الواسع الذى غطى بيروت وقت الاجتياح الاسرائيلى لها واجهه هذا الشاعر المعروف بهويته العربية بتصويب رصاصة الى رأسه. الرصاصة كلمة لخصت هول وقوع المأساة عليه. خليل حاوى شاعر لبنانى نسج جسد شعره يحلم الانبعاث العربى... فإذا بالحلم يتكشف عن دخول اسرائيل الى بيروت. العاصمة التى منها كان الأمل ببداية تحول الحلم الى واقع. يسقط الحلم فوق أرض تغلحها الدبابات الاسرائيلية. ينتحر خليل حاوى ليقول ما هو أفظع من هذا الذى يستطيع الكلام قوله. كأنه بانتحاره يقدم حياته شهادة ضد الاحتلال لوطنه.

* حسن عبد الله يصدر ديوانه «الدردارة» عام ١٩٨١ ويصمت. لم تعد نسمع شعرا له. كأنه بصمته أراد أن يعبر عن رفضه لحرب لم يعد الشعر ينفع فى رفضها أو إيقافها.

* أنسى الحاج الذى كان صامتا منذ بداية الحرب ببقى لايقول. فالعدو الواضح (اسرائيل) والحرب التى لها معنى الاعتداء (اجتياح اسرائيل للبنان واحتلالها جزءا منه) لم يكن شأنها كذلك عند القيميين على المنطقة الشرقية فى بيروت (حيث سكن الشاعر). وفى الوقت الذى كانت فيه أطنان القنابل تتساقط على الشق الغربى من عاصمة لبنان، وفى الوقت الذى كان الخبز والطحين قد نفذ فيها، ونضبت المياه، وأطبق الظلام. كان الجنود الاسرائيليون ينتزهون فى الشق الشرقى من العاصمة ، ويمضون استراحة المحارب مستمتعين بضياء شمس الوطن ونور كهربائه.

هل يمكن للغة واحدة أن ترى بغير عينها؟ وهل يمكن أن نرى بهذه العين ما عليها أن لاتراه؟.

إنه الصمت الذى يستبطن أكثر من معنى: العجز والذهول والرفض والضياع... ويعبر عن مأزق الكتابة وهى تواجه حربا تتركب فوقها حروب. وقضية تتراكم فوقها قضايا حتى المتاهة فى هوية الاشياء. وأبرياء تحصدهم القذائف. وعلى خلاف المعروف يفوق عدد الضحايا منهم بالمائتين

عدد الضحايا من المقاتلين (١٠) -

هل يمكن اعتبار الصمت نوعاً من المواجهة؟ أو يقول الصمت؟ أليس هو إشارة الى المكبوت ، وغير المقال؟ أليس هو النص الأبيض الذى يتلأأ الكلام فيه حين نحاووه ونزول الغائب فيه؟ بالصمت، بالكلام المكبوت واجه بعض الشعراء الحرب. لقد أضرّبوا عن الكلام ضدها. وبإبداع لغة مجانية واجه البعض الآخر من الشعراء هذه الحرب.

منذ البداية واجه أدونيس الحرب بالابداع ويقى مجانبا لمازق الكتابة: لقد وصف أدونيس الحرب اللبنانية بالقول أنها مستنفقة. لكنه وقف بوضوح ضد حصار بيروت. وباعتبار العدو الواضح واجه الشعر عنده الحرب، أى واجه الاعتداء الاسرائيلى على جنوب لبنان وعلى عاصمته. هكذا عنوان مجموعة شعرية له أصدرها عام ١٩٨٥ بـ «كتاب الحصار»، وقدم معادلة للزمن الممتد بين عامى ١٩٧٥ و١٩٨٤: إنه وحسب تعبيره، «تاريخ مشنوق فى فضاء من السم وسماء تظفر القتل والرعب يخطئ الشوارع» و«القنابل أسرة للأطفال، والشظايا تمشط النساء» (١١) إنها صورة الفجيعة وقتل الحياة.

فى معظم ماكتب وقف أدونيس الى جانب الانسان فى قمعه وكبته وقتله. المواجهة التى عبر عنها شعره هى بين انسان مقموع وسلطة قامة، وهى بهذا المعنى بحث عن هوية تحررية للانسان تبدأ من تاريخ قومى خاص وتصل الى تاريخ انساني عام. من الجنوب اللبناني المقاوم الذى يجعل «قامة الموت ضحية» (ص١٦٨) الى نهر الجرح الذى «يدفق من صدر ادم» (ص١٦٥) على هذه المسافة من الزمن الذى يحتضن الانسان يعلن الشاعر:

«ستفنى

ليكون الزمن الطالع بابا» (ص١١٨).

ومن هذا المنطلق الانساني، يتوج أدونيس أغنياته التى قدمها الى «السيد الجنوب» (الجنوب اللبناني طبعاً) وإلى جراحه وموت اناسه، بالدعوة الى أن يتركوا هذا الجنوب. أن يتركوه:

«لاسراره حقل حب

يتحول كل فصل

ويقلب فى راحتيه الشجر» (ص١٨٠)

وهو ما يصر دعوة الى حياة طبيعية. أى الى سلام قوامه الحب.

أن يكون الابداع بعد ذاته مواجهة هو مانزع إليه معظم الشعراء الشباب فى لبنان. شعراء الجيل الاول للحرب أمثال: بول شاوول. محمد العيد الله. عباس بيضون. محمد فرحات. جودت فخر الدين. لباس لحود. أحمد فرحات.. وهو ما تبناه وعمل من أجله شعراء الجيل الثانى للحرب. أمثال: عيسى مخلوف، بسام حجار. جاك الأسود. وديع سعادة، جاد الحاج. انطوان أبو زيد. اسكندر حبشى... مفهوم الابداع عند بعضهم بدأ أقرب الى مفهوم القول المعاييد المشغول بنوع من الجمالية الهادئة النازعة الى الشكلانية أحياناً.

معظم هؤلاء الشعراء ابتعدوا بلغتهم عن قاموس القتل والدمار، وراحوا يبحثون عن جمالية

قوامها النسق المتتبع والقامض والمتحرر من قيود البلاغة اللغوية، والنموذج المكتمل. والنسق بمواصفاته هذه المقصودة، أو الواعية، نسق هادف، أو نسق مرتبط بفهم للشعر يبتعد به عن المباشرة والخطابية والوعظ، عن مفهوم الشعر الرسالة، وعن الغنائية بما تعنيه من حماس، أو ميلودراما تقف عند حدود الأثارة والتعثة وهز الأرواح.

ولئن كان البحث عن جمالية قوامها النسق المتتبع قد جعل شعر البعض يتسم ينزعة شكلانية وبغض لفظي مجاني، فإن مثل هذا البحث حمل الجميع على رفض جمالية النبوة العالية واللفة الجاهزة التي تكرر خلق العالم وفق إيقاع ترجيبي مستهلك. لقد بدا أنهم يميلون إلى ماهو يومي ومعيشي، أي إلى الاهتمام بالعنصر - أو بما سموه بالتفاصيل. هذا التوجه ساعد على بلورة نص شعري يرفض الصوت الشعري النبوي، ويرى فيه صوتاً متعالياً يحدد حركة العالم الشعري من خارج. هكذا أخذ شعراء هذا التوجه الجديد ينظرون في حركة الأشياء حولهم، يحاورون عالمها ويتقدمون به إلى قوله.

قصيدة «صور» للشاعر عباس بيضون شكلت بداية ملفته لهذا التوجه الشعري الجديد. نقدم منها هذا المقطع:

«نعرف بين قليلين أن الناس لم يتغيروا لكنهم يبدلون دقة أحلامهم والليل ليس كافياً. أن هذا الصباح المرجوم كالوردة الناشقة ليس لنا، والهواء الفولاذي قاس على البصر والشعاع. أن الأفواه محطمة على الوسائل. والقلب مقصوفة من جذورها، والوجوه ملفوفة بالبرق، أن الأعصار تتجمد الناس ببيعون المستقبل بضمن الموت الهادئ على شرفة، وأن الكلام يحرك النسيم تحت المائدة كحوت يستيقظ» (١٢)

لفاعل، بل وعيا جماعيا (نعرف) بماهو عليه المشهد من مأساة: أشلاء من جسد بشري (أفواه ووجوه)، ويتر لأجمل حركة يعبر بها الانسان عن التواصل والحب (القبلة المقصوفة). تفاصيل لحياة حميمية توحى بها مكونات طبيعية (الليل والصباح والهواء والبرق) وموجودات تنتمي إلى اليومي (الوسائل والمائدة) وإلى المألوف (للشرفة دقة)، وتشكل جميعها في غياب أنا الشاعر بصوته المتكلم يغيب الشاعر كصوت في القصيدة ليفسح مجالا لمجيئ عالم غدا حضوره في الواقع طاغياً. هذا العالم هو عالم ناس تتجمد أعمارهم «وبيعون المستقبل بضمن الموت الهادئ على شرفة» إنه عالم الحرب الذي يجد صورته في الأفواه المحطمة على الوسائل، وفي القلب المقصوفة من جذورها...

في الواقع، وفي زمن الحرب، بدا صوت الشاعر عاجزاً، في خطابته، عن ترك أثر فاعل في تغيير مجرى الأحداث. فبعد سنوات وسنوات (عصر النهضة) في إيلاء مسؤولية التغيير إلى الأدب- والشعر جنسه الأبرز- وفي رفع شعار الكاتب صاحب الرسالة الرسولية، والداعى الوصى على موضوعة التقدم، لم يجد التاريخ العربي سوى الهزائم.

لم يستقل الأدب من مسؤوليته، لكنه طرح السؤال على نفسه، وحسر الغطاء عن إيديولوجية مثالية أخلاقية تتمثل على مستوى الشعر، في صوت الشاعر المنقذ، وراح يمارس

التجريب لصيغ شعرية تكون أكثر إخلاصاً لفاعليته الفنية في التغيير: فهدم مقولة الشاعر النبي الجبرائيلة وكسر عمود البلاغة التقليدية التي أحيها شوقي، ومال عن غنائية حديثة ترم بها شعر نزار قباني.

وفي ممارسة التجريب الشعري غالى بعض الشعراء اللبنانيين في تفتيت العالم الشعري وتفكيكه حتى شكل ذلك انجهاً كان الشاعر شوقي أبي شقرا رائده (١٣). كما غالى البعض الآخر في الاهتمام بالصورة الملتبسة- الغامضة. صورة الفجوة العميقة والواسعة، صورة التأويل الحر المفتوح. وهو ما جعل الكلام الشعري يبدو أقرب إلى اللامعقول منه إلى نطق يقول.

هذه النزعة لتفكيك العالم الشعري رأى فيها البعض تعبيراً عن شعور بالتمزق وبالبأس، وبلا جدوى القول في إيقاف الانهيار ونزيف الدم الذي غدا يراق بالامعنى ولارحمة.

الناقد كمال أبو ديب فسر هذه النزعة بانهيار الرؤية وبتهاوى الجيل الأخير الذي فوجئ بالتاريخ يصعقه وهو في منتصف العمر، وفي منتصف الطريق (١٤).

بعض الشعراء قدم لممارسة التجريب هذه نظريات تدافع عن الغموض والالتباس وروج لمناهج تتعلق بحدثة الشعر وتجد مرجعية لها في التجربة الشعرية الحديثة في أوروبا. كالتقول مثلاً بقصيدة البياض، وباللامقال في القصيدة. أو الغائب.

ولعل ارتباط ممارسة التجريب الشعري اللبناني بخاصة، والعربى بهامة، يمثل هذه النظريات هو الذي دفع باحثاً مثل جمال الدين بن شيخ لأن يقول في مجال كلامه على الثقافة العربية: «نحن جسد قابل للتحرك عن بعد، نستقبل أى شئ، دون أن تكون لدينا بنية فكرية تسمح لنا بطرح مشكلاتنا بشكل ملائم». كما حملت شاعراً مثل محمود درويش لوصف الإبداع العربى بالفوران (١٥). ومفكراً مثل مهدي عامل لشن هجوم عنيف على شعر لا يواجه- حسب رأيه- الحرب مقاومةً.

إذن، من شعر النبرة العالية إلى الشعر المقاوم. ومن شعر يجانب المأزق ويواجهه إلى شعر التجريب. عناوين عريضة حاولنا رسمها لكتابة شعرية إبداعية لبنانية تواجه الحرب.

ومن وضوح الضحية إلى التباسها وغرقها. وبالتالي، من وضوح القاتل إلى دخوله في فضاء الضحية، تبقى المأساة مطروحة أمام الكتابة الإبداعية الشعرية. إنها صورة مجزرة فادحة على الأرض.

ربما تنتظر مزيداً من التبلور والترسخ لهذا التوجه الشعري الجديد ليكون قادراً على قول هذه المجزرة. وليكون قولها بلغة الفن ثورة على الحرب! أليست غورينكا بيكاسو ثورة بالفن، وللفن، ضد حروب الدمار والابادة؟.

الكتابة الإبداعية الروائية في مواجهة الحرب

السؤال حول المسافة بين القاتل والضحية في الحرب الأهلية اللبنانية طرح أيضاً على الذين كتبوا القصة والرواية. ولقد بدأ هذا السؤال أحياناً سؤالاً حول المسافة بين القاتل والمقاتل. أو بين

المناضل الذي يحارب دفاعاً عن قضية وبين القاتل الذي يحول الحرب الى جريمة.
المقاتل لا يقتل. يدافع عن نفسه ويطلق ضد من يطلق عليه الرصاص، وحين يقتل من لا يطلق عليه الرصاص، حين يقتل الابرياء، ولو خطأ، يصبح قاتلاً.

فى كتابها «كوابيس بيروت» الذى عبرت فيه عن رعب الحرب، تشير غادة السمان الى من يقتلون الابرياء بادعاء الخطأ، لكن الخطأ يتكرر ويصير نوعاً من الاستهتار القادح وعدم الشعور بالمسئولية، لاتتغير خطيئته لانه يتعلق بحياة الناس. تواجه الكاتبة هذا التصرف على لسان الموت. يتكلم الموت فيقول بأن وكلاءه أنشأوا منظمة باسمه. هى منظمة «يعيش الموت» وباسم الموت تقتل المنظمة حبا بالقتل. مجموعة فواتير تشهد، فى الرواية، على العديد من الاحداث التى قتل فيها أشخاص ابرياء عمداً، أو خطأ. خطأ يتكرر فيعادل العمد (١٦)

تهجس كاتبة «كوابيس بيروت» بالابرياء الذين تحصدهم الحرب الأهلية، فتأنيبها صورهم فى كابوس مربع. كابوس يستدير الفعل فيه على نفسه، يتحرك فى حلقة مفرغة يتكرر ويوحى بالكارثة:

«صياد يجوع فيضطر للخروج الى الصيد رغم مخاطر الدرب. تخرج شباهه مليئة فيفرح، ثم يلحظ أن ماتحتويه ليس أسماكاً: بل أطفال مقتولون.

يحملهم الى البيت وتطبخهم زوجته لأن أطفالهم الـ ١٢ يتضورون جوعاً... تحصد أطفاله قذيفة، وهو لا يملك نفقات دفنهم فيرمى بهم الى البحر.

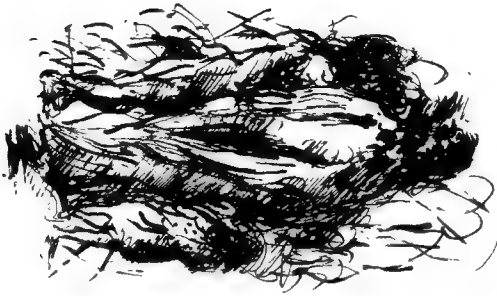
فى اليوم التالى تخرج شباه صياد جائع مليئة بصيد وفير، فيفرح، ثم يكتشف أن ماتحتويه شباهه ليس أسماكاً بل أطفال مقتولون، لكنه يحملهم الى البيت لأن أطفاله الـ ١٢ فى حالة جوع وتطبخهم زوجته... وهكذا....» (١٧)

وفى قصة «رائحة الصابون» لالياس خورى تهتز المسافة بين المسلح الذى يحرس الحى والقاتل من جهة، وبينهما وبين الضحية من جهة أخرى: اسم عادل يلتبس بين الثلاثة والصورة ترتج وتداخل وتترك سؤالا عن ايهم عادل الحقيقى، أيهم القاتل وأيهم الضحية. التباس وضباب، والأم تصاب بالهذيان وهى تبحث عن قاتل ابنها عادل (١٨)

مسألة الحرب لم تعد، فى نظر الياس خورى. مسألة معرفة القاتل بل مسألة حرب يموت فيها الجميع

«لا يهمنى أن أعرف من هو القاتل» (١٩). يقول الكاتب على لسان إحدى شخصياته فى رواية «الوجوه البيضاء». إذ ماينفع أن نعرف القاتل، حسب رأيه، وموت. ماجدوى أن نعرف القاتل ونقتل. تضيق القضية مع استمرار الفعل وردده، وتتحول الحرب إلى فعل ثار لاينتهى. إنها المتاهة، أو السير نحوها على طريق تجعل من القتل لذة، ومن النضال جريمة، ومن الموت عبثاً، ومن كل حامل سلاح مجرمًا.

هذا هو المنطق الضمنى الذى يحكم رواية الياس خورى «الوجوه البيضاء»، والذى يتمثل فى أكثر من مشهد من مشاهدنا. لعل أهمها فى التعبير الفنى للرواية هو مشهد الوالد الذى استشهد ولده فراح يحى معالم الوجوه، يطليها باللون الابيض ويمارس تخيلا فعل القتل، فيفصل



الرأس الورقى للصور عن الجسم، ينتقم لمقتل ابنه ويقول: «إنها رؤوس الجميع». لكن زوجته ترد عليه مستكره: «لكنها رؤوسنا» (٢٠)

الجميع نحن ونحن الجميع. والقتل حين يطالهم يطالنا. هكذا تتحول الحرب الى جريمة ويصبح السؤال: «ألا يستطيع أحد ضبط الجريمة؟» ف «الجريمة تنتشر، كأنها الوباء. الطاعون يأكلنا من الداخل.. هذا هو التفكك الاجتماعى الذى يصاحب الحروب الأهلية. قرأت كثيراً من الموضوع ولكن الذى يجرى هنا مختلف كأنهم يتلذذون بالقتل، كان القتل شرية كوكاكولا » (٢١). هذا ما يعلنه الكاتب على لسان إحدى شخصيات روايته.

معظم القصصين والروائيين الذين تناولوا فى أعمالهم الحرب الأهلية فى لبنان ، حاولوا أن يصوروا الوجه السلبي لثقل هذه الحرب معبرين بذلك عن رفضهم لنا ، راغبين فى إيصال موقف يساعد على مواجهتها ويعيد الى الوطن حالة الهدوء والسلام.

فى بناية ماتيلد «لحسن داود» يكاد الفعل الروائى أن يقتصر على الجريمة التى تقع فى إحدى بنايات أحياء بيروت، والتى تذهب ضحيتها امرأة عجوز تعيش وحيدة فى شقتها. القاتل شاب جاء الى المدينة ليعمل، لكن أجواء الفوضى والفلتان التى تسود المدينة بسبب الحرب فيها تغرى الشاب بالاعتداء على المرأة التى أجرتة سكنا عندها. ومن مواطن عادى وصحيح يتحول الشاب الغريب فى المدينة إلى قاتل متهول بفعله.

بطل رشيد الضعيف فى روايته «فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم» يتحول من مثقف إلى

مهلوس يرتاب في كل ما يرى حوله: فتحت وطأة القذائف التي تملأ أصواتها الفضاء حوله، وأمام توافد المهجرين الذين يحتلون البيوت ويستبيحون دواخلها معرضين، حسب الرواية، حميميتها لعين الخارج. ومع سقوط الحواجز بين صاحب البيت ومحتله، بل ويتحول المثقف صاحب البيت الى كائن غريب فيه، تهتز شخصية صاحب البيت، وتتقدم هذه الشخصية كنموذج لمثقف وطني يرفض الحرب. لكن الحرب تصيبه في نفسه بعد أن أصابته في جسده. يصاب بطل رواية «فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم» على المعبر بين المنطقة الشرقية والمنطقة الغربية في بيروت. في الوسط المحايد بين المنطقتين المتحاربتين تصيبه الشظية. كأنه بذلك يقول بأن لاجحة حتى لمن يقف في المكان المحايد في هذه الحرب. الحرب سلبت الانسان كل شيء، حتى حرية أن يكون محايداً هكذا. وحين تصيبه الشظية في كتفه وتبتز ذراعه يطلب الاحتفاظ بذراعه المقطوعة- الميتة والتي لم تعد تعنى لسواه شيئاً. يريد أن يضعها تحت وسادته وأن يكون له حق الاحتفاظ ولو بهذا الجزء الميت من جسده.

بطلة حنان الشيخ في «حكاية زهرة» تجد نفسها مقادة، تحت وطأة الحرب، الى عقد علاقة مع قناص البناية المجاورة لمنزل أهلها في بيروت، تستسلم البطلة لقناص يطلق عليها في النهاية رصاصته العابثة.

الحرب مرذولة ومرفوضة في المنطق المشترك لهذه الروايات، وربما في غيرها مما كتبه كتاب لبنانيون في سنوات الحرب، لكن الممارسة النضالية، الشهادة، كفعل يقاوم الحرب ويكسر شوكتها، تبقى صورة شبه مغيبة في الابداع الروائي عند اللبنانيين، لاحضور للشخصية التي رفضت الحرب بمقاومتها على الأرض. لاحضور مثلاً لشخصية كنز القبر صلي. فترة البدايات التي كانت الضحية فيها مازالت واضحة في العدوان الاسرائيلي على لبنان، والتي تناولتها الكتابة الشعرية بقيت شبه غائبة في معظم القصص والروايات. ربما لان التناول الفوري أيسر على الشعر وأقرب الى طبيعته، ولأن على الكتابة الروائية أن تنتظر تبلور معالم عالمها المتخيل واتضاح هوية شخصياته في تعددها وفي اختلاف العلاقات بينها، فجاء هذا الانتظار بمثابة وصول عالم الحرب بسرعة إلى فوضاء وتبليبل هوية الناس فيه. وربما كان طفيان التشوية والانتهازية وتفاقم التشرد وضياح حدود الصراع وغرق قضيتهم في الحرب الأهلية... هو ما شغل كتاب الرواية. وحملهم على الاهتمام بهذا الوجه البشع الذي بدا طاغياً على الوجه المقاوم، فنفروا من السياسي وحتى من النضالي كموقف وممارسة، ومالوا الى الأخلاقي كمعيار للنظر في الحرب.

ركزت الروايات في معظمها، على الاحتفاظ الذي ساد سلوك مجتمع الحرب: أناس يحملون السلاح ويدعون النضال والالتزام بالثورة، لكنهم يقتلون الابرياء، ويسرقون بيوت المواطنين، ويتاجرون بكل شيء طمعاً في السلطة والثروة. إنه الاستهتار، والتعدي على حقوق المدنيين واستباحة حياتهم دون أي وازع من ضمير أو رادع من قيادة تمسك بزام الأمور وتوقف الفلتان عند حد له.

فى رواية «رحلة غاندى الصغير» يحاول الياس خورى أن يظهر حالة الضياع التى وصل إليها اللبنانيون حتى غدوا، كما يقول، لا يعرفون ماذا يطلبون ولا ماذا يريدون (٢٥) يحكى عن حالة المدينة بيروت التى غدت رائحتها تشبه رائحة الكلاب (ص ٨٤). فالككل سقط، و«كل الشباب راحوا الى الموت» (ص ١٦٠). والقتل صار مظهراً للرجولة (ص ١٨٠)، والسائد فى أجواء المدينة هو الجنس والدعارة والحشيش واللصوصية. ابن الزيلع «الذى كان قد قتل الكثيرين قبل أن يقتل شقيقته خنقا بيديه، يقول للملازم أحمد الحسن «ياسيدنا بدنا نعيش، بدنا نحبيب تلفزيونات، بدنا مصارى، بدنا حرب» (ص ١٨٣).

فى هذا الكلام الذى يقوله قاتل مجرم ويناديه الناس «يا بطل»، يلخص الياس خورى الهدف الذى آلت اليه الحرب فى نظره. حرب الشعب والجماهير الذين «سوف يموتون»، كما يقول، لتستمر الحرب على هذا النحو، ويدونهم (ص ١٨٣). لقد «قتلوا الرجال وتركوا الزعران» (ص ١٨). حسان- الشخصية التى توحى، فى الرواية، بالرجولة والاحترام- يقول بانه «شارك فى القتال عند بداية الحرب ثم أصابه القرف» (ص ٥).

بإظهار الانحطاط الذى آلت اليه الحرب الاهلية فى لبنان، تسعى الكتابة الروائية إلى تقديم ما يواجه هذه الحرب، ما يرفضها، ترغب فى إيقاف نزيف الدم العيشى، تدعو إلى صون حياة الناس المهذورة بلا معنى.

هذه الكتابة الروائية تربط أحياناً بين هذا الانحطاط الذى آلت اليه الحرب الاهلية وبين وضع اجتماعى سابق على الحرب، كأنها بهذا الربط ترى فى السابق علة للاحق. او كأنها ترى فى اللاحق نتيجة للسابق. الوضع الاجتماعى الذى كان عليه لبنان فى ماضيه يعلى سقوط معنى المقاومة، وغلبة مظاهر اللصوصية والجريمة. مجتمع عاش محكوماً بالقمع والكبت والتسلط ومساقا الى قشرة مدنية خاوية، حكمه الانقطاع، ونهبته البرجوازية، وتحكمت به علاقات تجارية ومالية بنكية، فسادته العمالة التى عاقت تكون المواطنة ونموها.

فزهرة التى تنقاد الى القناص (فى حكاية زهرة لحنان الشيخ) هى الفتاة التى عانت من ديكتاتورية الأب (٢٣) ومن فساد الأخ، ومن عجز الأم وانتهازية الحال.

والجرائم والسرقات التى تكررت فصولها، بشكل خاص، فى رواية الياس خورى الأخيرة «رحلة غاندى الصغير». هى جرائم وسرقات فضاؤها بيروت فى صورة الملهى، والنايت كلوب، قبل أن تبدأ الحرب الاهلية فيها. رواية بيروت هى «أليس». وأليس هى الطفلة التى انتهى بها جهل الأب وإهماله إلى الوقوع فى يد سماسرة المال وبيع الجسد.

أليس صورة لبيروت المدينة، قمارس وظيفه عاهرة تبيع اللذة وتشهد على العسكرى زبونها الذى يسقط قتيلا فى المدينة الملهى.

«كانت سنة ١٩٧٤ وأليس تنرنج فى رحلتها، وتكاد تسقط تحت ضربات العمر» (ص ١٤٧). أليس رمز لبيروت. للمدينة التى تسقط تحت ضربات تاريخها.

يسقط العسكرى، رمز السلطة، أو السلطة العسكرية نفسها، قتيلا فى الملهى الذى كان زبونا مداوما له، يسقط فى المدينة التى تحولت فى ظل سلطته الى ملهى. فتشتعل بيروت

(ص. ١٥) ليغلب على حريها حرب هؤلاء، رواد النوادي الليلية، سمسرة المال والجسد. إنها بيروت، المدينة العاهرة، كما خاطبها بعض الشعراء. وبيروت المقهى، ملتقى التجار، والسائحين، وطالبي اللذة، الوافدين إليها مع الدولار. كما في مسرحية زياد الرحباني «بالنسبة - لبكرة شو».

وبيروت المجتمع المتهرب كما تعلن غادة السمان في «كوابيس بيروت (ص ٧٤٦)». هذه الصورة لبيروت شكلت خلفية مرجعية للحرب الأهلية عند هؤلاء الكتاب. وعندما بدأت عملية التغيير من أجل لبنان الوطن، بدأ تخريب العمل النضالي، وتشويه الفعل الثوري السلمي. وذلك عن طريق إغراقه في الدم.

من متطلي التغيير، وقبل استفحال التخريب رأت غادة السمان أن «الحرب الأهلية تدمر المجتمع المتهرب» (ص ٣٤٦). لذا رفضت الحياء وقالت: «كل عملية حياد هي مشاركة في عملية قتل يقوم بها ظالم ضد مظلوم» (ص ٤٢).

ومن متطلي التغيير الديمقراطي، أشار الياس خوري في قصته «الجهل الصغير» إلى القاتل وألح إلى الضحية.

وبها جس نقد التقاليد الجائرة بحق المرأة والمدمرة لحياتها، قدمت حنان الشيخ صورة للسقوط الدرامي، لبطلتها زهرة أمام القناص.

وضد المحتل الاسرائيلي الواضح في عدوانه على أرض الجنوب، وعلى بيروت، قدم روجيه عساف مسرحيته «أيام الحيام»

ومن أجل ذاكرة شعبية ترفض العدوان وتحرص على مقاومته، قدم محمد عبده «حكايات الاحتلال والمقاومة» (٢٤).

إن المعنى المقاوم النضالي السلمي الذي سبق انطلاقة الرصاص الأولى (اغتيال نائب صيدا معروف سعد - شباط ١٩٧٥)، أغرق سريعاً كما أشرنا بدم الحرب الأهلية. دم صبغ بلون الطائفة، ووظف لحجب حقيقة الفعل النضالي وتشويهه وتفتيته، وسوق محليا لجمع المال، للقتل والنهب في سبيل غايات فردية. وهو ما جعل صورة المحتل تتراجع من مكان الصدارة، لتتقدم صورة الحرب الأهلية في أوسع وقائعها.

هكذا مالت الرواية، كما الشعر، إلى التركيز على الويلات التي جرتها الحرب على البشر والحجر دون الاهتمام بالايقاع الصراعي لانتشال المقاوم من الدم الفارق فيه، وهو ما جعل المأساة تبدو أشبه بمناحة الكل فيها مقتول.

التكسر، التفتت التشظى التبعثر، الضياع.. شكل صورة تركت أثرها على رواية لبنانية هي، في مناخ الحرب، ناشئة. أي هي، ومن حيث تكون عالمها المتخيل ناشئة:

فالرواية العربية التي نهضت في بدايات هذا القرن في مصر ولبنان (هيكل وجبران) متأثرة برواية القرن التاسع عشر في أوروبا، والتي تطورت، فيما بعد، لكن لتبقى في رأي البعض دون الرواية البلزاقية، أو لتعرف في رأي البعض الآخر تميزاً لافتاً (نجيب محفوظ - الطيب صالح، جمال الغيطاني، إدوار الخراط، الطاهر وطار، أميل حبيبي وعبد الرحمن منيف وغيرهم..). هذه الرواية

تشهد اليوم في لبنان، في عواصف الموت والدمار، ومع بعض اللبنانيين الذين واكبت تجربة الكتابة عندهم تجربة الحرب، تميزاً خاصاً وملفتاً أيضاً. هذا التميز لا يقتصر على عالم الحرب بما يعنيه من أفعال وأحداث، بل يمتداه إلى ما هو أسلوب سرد ونمط بنية.

ففي البحث عن تشكل سردى لصورة عالم الحرب المرتسمة كصورة متكسرة في الوعي، وفي ظل حساسية قلق وحائرة وناظرة في أفق يفاعجى بأكثر من احتمال. كان خيط السرد يتكسر ليؤلف بنية تميل الى جمع الأحداث بعد أن يتنامى بها الحدث، فينسج تواليه المتسق. وجميع الأحداث كان زمان السرد يتكوب أحياناً، أو يستدير، ليوحى بلحظوته، اللخطوية ليس لها هنا معنى الزمن العابر، بل معنى الزمن المستمر بكثافة في فعل له، هو فعل الدمار والقتل. خيط السرد المتكسر قتل في معظم الروايات اللبنانية، روايات الحرب، واتخذ أشكالاً مختلفة: ففي حين تبدي في «كوابيس بيروت» فجاً، متروكاً لعفويته متوسلاً المشهد الكابوسي، ومعتداً الترقيم علة لتواليه. نراه مع الياس خوري ورشيد الضعيف يحاول صيغة بنائية تقول بشكل تكسرها.

بنائياً تبدو «كوابيس بيروت» مجموعة مشاهد تعبر عن معاناة تتكرر فيتكرر المشهد. معاناة لا تنمو بل يتنوع مشهدها. في تنوعه يشير المشهد إلى اتساع المساحة التي يفرشها فعل الدمار. الحرب.

الترقيم هو ما ينسل توالي مجموعة الكوابيس. أما ما يؤلف بينها وينسج لحمتها فهو فعل القتل والدمار، لا العلاقات النامية بين الشخصيات وفق منطق خاص يحكم عالمها، ووفق تحرك مافي الزمن، أو انتشار معين في المكان، هي الحرب في فوضاها تجعل الناس يبدون عالماً متناثراً مشتتاً. وحده الحدث يجمع بينهم ويبرر وجودهم معاً في الفضاء الروائي.

لكن

رشيد الضعيف يحاول أن يجد لهذا التكسر صيغة تأليفية، أسلوباً سردياً تستدير به البنية حول هواجس البطل الذي أصابته الهلوسة فاختلطت عنده، تحت وطأة الرصاص والقذائف، الحقائق بالأوهام. هكذا يسقط الزمن كتاريخ في الرواية، وتقدم شخصية البطل لحظة من قلق. بؤرة تتكرر منها البداية: فكلما خطت هذه الشخصية مسافة في الزمان والمكان، أي في واقع مادي معيش - عادت بداعي الهلوسة إلى لحظة داخلية وهي لحظة قلق تختزل الفضاء الخارجي، تسقط زمنه، وتحوله الى نقطة مركز يدور فيها كل شيء في متاهة. لذا وعلى خلاف ما هي عليه «كوابيس بيروت»، تتماسك بنية «فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم». تتماسك شكلاً يقول بنمط بنائه تكسر العالم الداخلي لبطلها، وتسمر هذا العالم في لحظة تشظى تنتظر الموت.

الياس خوري يحاول صيغة تأليفية أخرى لهذا التكسر، أسلوباً يتشعب به السرد ويتناسل في حكايات متداخلة وملتفة على بعضها البعض. وهو مما يوحي باستدارة للزمن.. كأن الناس أشخاص الحكايات، يتحلقون حول مصيبتهم المشتركة ويحكمون.

قدم الياس خوري أسلوباً سردياً له طابع الريبورتاج، فهو في أكثر من رواية له (الوجوه البيضاء، رحلة غاندى الصغير) كاتب يقوم المحقق الصحافي يذهب الى الناس وينقل ما يروونه له.

والناس مجموعة شهود على الجريمة التي تطالهم جميعا ،لذا يترك الكاتب لعالم الحرب أن يتقدم بلفته، أو بلغاته المسموعة على أفواه أصحابها. الفئات المتنوعة فى مجتمع بيروت، هكذا واذ يترك الكاتب للناس أن يحكروا ، يتجاوز أسلوب الحوار المعروف الى أسلوب حوارى يشبه الاسلوب اللامباشر الحر. أسلوب تتداخل فيه الثورات واللغات: لغة الملهى والسماصرة، ولغة البوياجى ومن حوله، ولغة الطبيب المتعلم، ولغة خدم البيوت الارستقراطية، ولغة القبضاي والتشبيح.. اللغة العامة بتنوع نبراتها تكسر الفصحى. تسقط الفواصل الواضحة بين اللغتين وتشهد نوعا من الدمج الحذر بينهما يجعلنا نقرأ لغة روائية مروية بأكثر من لغة.

هل يمكن بعد هذه الأشارات العريضة الكلام على نمط سردي جديد للرواية العربية يشهد ولادته فى بيروت .بيروت الحرب والدمار.
ربما!

وربما كان علينا أن نشير ، ومن موقع الأمانة والرغبة فى دفع هذا النمط نحو مزيد من التبلور والاكتمال، الى أن هذا النمط الذى يتمثل صورة التكسر للواقع المعاشى فى الحرب، مازال نمطاً يتهدى لاستقبال إيقاع هذا الواقع بعمق اكثر ليكون قادراً على النفاذ الى ما يحكم هذا التكسر، وعلى مواجهة الحرب، لافقط بصياغة عواقيها، بل أيضا بانتشال موضوعها، الانسان المقاوم، من الدم الذى أغرق فيه.

من حق الناس أن يقاوموا ظالمهم. ليست مأساة الحرب هنا، بل هى فى إغراق المقاومين للموت، المحبين للسلم والحياة، فى حمامات دم تحجبهم، تسقط نضالهم السلمى، تحجب وجودهم كموضوع، وتختزل المأساة ، مأساة الصراع، فى البعد الواحد منه، هو هذا البعد الناتج فى حرب يذكيها قاتل ليضيق فى دم الضحية.

الهوامش

١- هذه الشواهد الشعرية مأخوذة جميعها من قصيدة للشاعر حسن عبد الله بعنوان: «أجمل الأهميات التى انتظرت» القصيدة هذه هى بتاريخ العام ١٩٧٦ ومهداة: «الى أم شهيد» انظر ديوانه: «أذكر أننى أحببت». دار العودة بيروت. (تاريخ صدور الديوان هذا غير مذكور).

٢- مقطع من نص بعنوان «أغنية» وهو بتاريخ ١٩٧٨/٨/١٠. انظر ص ١٠ من ديوان الشاعر «رسائل الوحشة» دار الآداب. بيروت ١٩٧٩.

٣- هذه الشواهد الشعرية مأخوذة جميعها من قصيدة للشاعر شوقى يزيع بعنوان «عناوين سريعة لوطن مقتول» والقصيدة مكتوبة بتاريخ ١٩٧٦. انظر ديوانه الذى يحمل عنوان هذه القصيدة دار الآداب. بيروت ١٩٧٨

٤- «شجرة الأكاسيا» ديوان شعر للشاعر جوزف حرب. دار الفارابى ببيروت ١٩٨٦. ص ٦٠ بالنسبة

للمعبارات والنص الذي سوف نورد من هذا الديوان نكتفى بذكر الصفحة مباشرة في المتن.

٥- هذه القصيدة للشاعر شرقي بزيغ ، كتبها عام ١٩٨١ وهي من ديوانه « أغنيات حب على نهر الليطاني » دار الآداب بيروت ١٩٨٥ . انظر ص ٥٢٥٩ من هذا الديوان أما بالنسبة لما سوف تورده من فقرات من هذه القصيدة فسوف نكتفى بالإشارة الى الصفحة في المتن.

٦- راجع قصيدته « من أين أدخل في القصيدة » ص ٦٦ وهي من ديوانه « أذكر أنني أحببت » مرجع مذكور. الشواهد اللاحقة مأخوذة من هذه القصيدة لذا سوف نكتفى بذكر الصفحة ضمن المتن.

٧- المعروف أن الكتائب أقاموا حازجا عند المرفأ وطلبوا من العمال الخارجين من معلمهم ابراز هوياتهم
٨- من مجموعة الملاحظات التي صيغت بخصوص انشاء الجامعة اللبنانية والهدف من وجودها ، كانت الاشارة واضحة الى أن نمو الجامعة اللبنانية لن يتعارض أو يشكل خطراً ، على توجهات الجامعات الأجنبية في لبنان، بل على العكس فهو سيدعم هذه التوجهات ويخدمها.

٩- لم يكن الامر كذلك بالنسبة الخطاب السياسي أو الفكري. فالاول كان يحدد الضحية من موقع التزامه الحزبي والثاني كان يتعدها في ضوء منظوره أو فهمه للقضية قضية الصراع والحرب.

١٠ - ذكرت إذاعة مونتني كارلو في إحدى نشراتها الاخبارية أن عدد الضحايا من المقاتلين كان يفوق عدد الضحايا من المدنيين في الحرب العالمية الاولى وأن العدد تعادل في الحرب العالمية الثانية في حين زاد معدل الضحايا من المدنيين في حروب اليوم بمعدل ١٣ مرة اكثر ، وأعطت مثالا على ذلك لبنان علما بان من يسمع لائحة أسماء الضحايا التي يذيعها إذاعات بيروت كل يوم تقريبا يدرك أن عدد الضحايا من المدنيين يفوق في حرب لبنان، معدل ال ١٣ بكثير.

١١- أدونيس « كتاب الحصار » ص ١٢٢. دار الآداب بيروت : ١٩٨٥ النصوص التي سنوردها لأدونيس مأخوذة كلها من ديوانه « كتاب الحصار » لذا سنكتفى بذكر الصفحة ضمن المتن.

١٢- عباس بيضون « صور » مؤسسة الابحاث العربية بيروت ١٩٨٥

١٣- راجع في هذا الصدد دراسة ل ميني العيد في كتابها : « في القول الشعري » دار توتقال الدار البيضاء ١٩٨٧

١٤- كمال أبو ديب « الابداع الثقافي في مجتمع التجزئة » . جريدة السفير اللبنانية تاريخ ٢٠ / ١ / ٨٧

١٥- راجع في هذا الصدد مقال الطاهر بن جلون الذي نشر في صحيفة « لوموند » الفرنسية في أوائل شهر آب من عام ١٩٨٥ ثم نشرته مجلة الحرية منقولاً الى العربية بتاريخ ١٥ / ٩ / ١٩٨٥ . وهو بعنوان « الثقافة العربية اليوم »

١٦- غادة السمان « كوابيس بيروت » منشورات غادة السمان بيروت ١٩٧٦ راجع ص ١٧٥-١٨٤ حيث نقراً عن منظمة « يعيش الموت » وعن قواتير القتلى

١٧- المرجع السابق ص ٣٤٨

١٨- الياس خوري « المبتدأ والخبر » مجموعة قصص صدرت عام ١٩٨٤ عن مؤسسة الابحاث العربية من بيروت انظر قصة « رائحة الصابون » من المجموعة وبشكل خاص ص ١٠٦ .

١٩- الياس خوري « الوجه البضاء » مؤسسة الابحاث العربية بيروت - ١٩٨١ انظر ص ٢٣٧

٢٠- المرجع السابق نفسه ص ٣٩ و ص ٤٠

٢١- المرجع السابق نفسة ص ٤٥

٢٢- الياس خوري «رحلة غاندي الصغير» دار الأدب بيروت ١٩٨٩ انظر ص ١٢٨ فى الكلام الذى سيلي عن هذه الرواية سوف نكتفى بذكر الصفحة مباشرة ضمن المتن.

٢٣- محمد صورة أخرى لـ دكتاتورية الأب اللبناني فى رواية فينوس خوري غاتا (روائية لبنانية تعيش فى باريس) التى ترجمت الى العربية تحت عنوان «الأبن المصير»

٢٤- كتاب «حكايات الاحتلال والمقاومة» لمحمد عبده هو مجموعة قصص تروى بأسلوب الحكاية وقائع أحداث المقاومة ويطولاتها ضد الاحتلال الاسرائيلى. صدر عن دار الفارابي بيروت ١٩٨٧.



التعليم والإعلام وعملية القهر الذهني

ليلي الشربيني

عرف العالم غزو المكان وسلب الأرض وكان غزو المكان يتطلب عمليات عسكرية وأخرى إستيطانية تشير القلاقل والثورات ورفض السكان للمستعمر، فمهما طال الوقت أو طال القهر فدائما يجيء يوم تبحث فيه الشعوب المهورة عن إستقلالها وحريتها وهويتها.

وقد عرفنا نحن العرب ألوانا مختلفة من الصيغ الأستعمارية كان من أخطرها وأبرزها غزو المكان وسلب الأرض في صيغة استيطانية عرفناها بصفة خاصة في الجزائر وفلسطين. وما كانت أدوات الغزو لتختلف من حيث الميدان (أو المكان) فكلتا البلدان استعمرتا استعمارا استيطانيا وإن لم تكن الجزائر قد عرفت في السنوات الأولى للغزو الفرنسي مجازو كالتى تمت في قرية «دير ياسين» الفلسطينية عام ١٩٤٨، فأنها قد عرفت وقت إندلاع الثورة على الاستعمار وقتالها من أجل الأستقلال، وأشهرها مذبحة «ستيف» التى دكها الطيران الفرنسى عام ١٩٤٥ وراح ضحيتها عشرات الآلاف من المتظاهرين المطالبين بالاستقلال

عرفنا آليات هذا الغزو الذى يمكن نعتة بالتقليدى، وماكانت آليات المقاومة تأتى الا من ذات المنطلق بمعنى أن الرصاصة التى يمكنها فرض القهر هى ذاتها التى ستأتى بالأستقلال والحرية عبر الكفاح المسلح.

أما الآن وقد درست حركات التحرير وأساليب المقاومة بتأطير علمية حديثة فلم يعد السجن هو

القبو والقيود وبات في استراتيجية الأميرالية المعاصرة هدف تجريد الفرد - في الشعوب المستهدفة- من المقومات الذهنية التي من شأنها الوصول به الى وضوح الرؤية وسجن هذا الفرد في سلبية ذهنية أو استاتيكية ذهنية هي بمثابة صيغة أكثر ملائمة للعصر عصر الهندسة الوراثية والمعلومات والاتصالات.

فقد أصبح القبو الذي خرج منه جراث وناظم حكمت ونهرو مستخرج أبطال وزعماء.. وجاء اذا مفهوم العزل والأغتيال بعيدا عن القبو وبعيدا عن التصفية الجسدية، وأخذ صيغة أو أخرى تنسب للعصر بمقتضى اعتمادها على أدوات مستمدة من الاكتشافات والدراسات الخاصة بآليات العملية الذهنية والديناميكيات الاجتماعية

ففي عصر الاتصالات والمعلومات انفجر مارد اسمه الاعلام وللأعلام دور أساس في طرح القضايا، لكن له أيضا دورا أخطر وهو طمس القضايا أو تحجيمها وفي هذا الصدد يعتمد الاعلام على ركيزتين أساسيتين:

لعبة المرايا:

أى أنه يمكن للإعلام أن يطلق الحدث مضخما وكأنه صورة في مرآة مقعرة- كما يمكنه إطلاقه محجما وكأنه صورة في مرآة عادية

مثال:

الحدث الأول: معسكر إعتقال «أوشفيت ٢»، أطلق الاعلام هذا الحدث مضخما وتم غزو الذاكرة التي ما يزال الحدث حيا فيها.

الحدث الثانى: مجزرة دير ياسين، تم تحجيم الحدث ثم ألغى تماما من الذاكرة ، مثله مثل المجازر الماثلة التي حدثت في الجزائر في زمن حرب الاستقلال.

ونحن هنا لانقلل من شأن مجازر «أوشفيت ٢» ولانود إستغلال دير ياسين استغلالا لايرتكز على واقع، إنما نضع خطأ تحت عملية اللعب أو التلاعب بحجم أو ثقل أو أبعاد الحدث ومن ثم التلاعب بالرأى العام فالرأى العام المعلى أو العالمى يدعم القرار بل هو أحيانا يسهم في صنعه.

وفي الواقع فأن صانع الرأى العام هو الى مدى بعيد- الأعلام

٢: الشق الثانى للتلاعب هو الانحراف بالكاميرا وحجب الحدث نسبيا أو كليا والانحراف نحو ما هو أقل أهمية وأبرزه على أنه النقطة الساخنة.

مثال: في الوقت الذى اشدت فيه الضغوط على مصر من قبل صندوق النقد الدولى ومطالبه، نجد أهم جريدة قومية تخصص الصفحات لمسألة الادمان ومخاطره ومعالجته، ونجد التلفزيون.. يخصص العديد من الحلقات لذات المسألة.. ونجد أن الأفلام هي الأخرى تتجه نحو مسألة الإدمان حيث ترك الكل مواجهة المسألة الاقتصادية والتوجهات العامة المتصلة بها، تاركين أيضا احتمال عودة المصريين من الخارج من ناحية، وهجرة الخيرات من ناحية أخرى، مما يؤثر على التعليم والبحث العلمى وأيضاً بطريقه أو بأخرى- على الانتاج القومى.

قلنا إن صانع الرأي العام هو الى مدى بعيد الاعلام . وهناك قواسم مشتركة بين الإعلام الغربى والاعلام فى الدول النامية. هذا لا يعنى أنه ليست هناك فوارق. إن الاعلام الغربى وإن خاطب فئة ذات امية نسبية فهو أساسا يخاطب فئات أضخم ذات قدرات ذهنية عالية، اى أنه ملزم بأن يكون خطابه فى مستوى المتلقى فى غالبيته العظمى ، بمعنى أن الخطاب مفروض عليه أن لا يخلو من عمليات تحليلية وتقديرية تشبع هذا المتلقى

فى حين أن الخطاب فى الدول النامية موجة أساسا الى متلقى وإن كان خارج نطاق الأمية المطلقة، فهو تحتاج لتعليم تلقينى، وقد أعده هذا التعليم التلقينى لتقبل المعلومة دون أى تحليل أو نقد، ومن ثم يمكن التأثير عليه بالمقولات أو المعلومات التى توجه رد فعله فى الاتجاه الذى تحدده السلطة التى يتبع لها الاعلام والتى تتبع هى ذاتها بصورة أو بأخرى الدور المحدد لها من قبل الغرب الامبريالى

يلعب التعليم والاعلام إذن الدورين الأساسيين فى الكبت الجماعى فليس هناك من يستطيع أن ينكر دورهما فى تقرير مسألة كامب ديفيد وتلجيم رد فعل رجل الشارع المصرى، عبر ترويج مقولتين أساسيتين هما:

١- مبادرة السادات حمت مصر من غزو أكثر من محتمل

٢- سوف تلقى ميزاتية الحرب وسيهم الرخاء بعد السلام

لماذا ابتلع الشباب هذه «الشرية» بسهولة؟

- أكثر من ٧٥٪ أميون

- التعليم تلقينى

- العمل على مستوى المعلومة دون تحليل أو تجميع، ولا من باب أولى ، نقد

- التغذية المستمرة للاحاساس بالدونية- فلسنا بحاجة الى عمليات إحصائية معقدة ولا الى بحث لاستكشاف الصفحات المنسوبة لكلمتى «نحن» أو «المصريين» ، وفى المقابل الصفحات المنسوبة لكلمات مثل الغرب، أوروبا، أو أمريكا وذلك سواء فى افتتاحات الصحف أو فى بريد القراء.

الحرب اللغوية:

نعود الى آليات الغزو ذهنى، إن هناك فرقا بين محاولة استكشاف آليات الغزو الفكرى أو ذهنى من أجل استحداث آليات مقاومة لهذه الأنواع من الغزو وبين موقف رد الفعل البحث فأليات الغزو فى هذه المستويات ترتكز على عمليات منظمة منتظمة طويلة النفس ومن ثم فالتصدى لها يجب أن يكون هو أيضا منظما تنظيما طويل النفس. تقول قصد ولا تقول (هجوم أو غزو لماذا؟) لأن المبادرة آتية من خصم يملك الادوات ويملك المعلومات ولتقف لحظة لنسأل ماهى الأدوات وماهى المعلومات؟

الادوات:

ن عصرنا يتميز بكونه عصر دراسة الانسان- فمن هندسة وراثية الى دراسات فيزيقية للطاقة

الامنية الى قياسات تدخل فيها الرياضيات وأيضاً الحاسبات ، ومن ناحية أخرى دراسة الخطاب،
التي أصبحت موضوع دبلومات معترف به

٢- المعلومات:

لاتأتى تلك الدراسات على مستوى نظرى بل هى تطبيقية وميدانية تقوم بها مراكز ابحاث
الدول المتقدمة على شعوب وجماعات الدول الأقل تقدماً وخاصة الدول العربية والأفريقية. ويسهم
فى تلك الدراسات أبناء هذه الشعوب أو هذه الجماعات أنفسهم، وتأتى هذه الدراسات بالمعلومات
اللازمة كأداة فى تفهم أكبر لدول الجنوب من قبل دول الشمال كما تفيد هذه المعلومات طبيعة
شعوب الجنوب لغوياً واجتماعياً وحضارياً فى تسهيل مهمة الغرب الغازى، ووضع مخططات
لشتى أنواع الغزو، منها اللغوى، النمطى، السياسى
اللغة:

ينقسم القهر اللغوى الى قسمين:

١- إحلال لغة، المستعمر محل اللغة القومية، تحت شعار مواكبة العصر أو التحديث، من
ناحية أخرى فقد أثبتت الدراسات أن الشعوب ذات اللغة المكتوبة ذات التراث أقدر على مقاومة
المستعمر من الشعوب ذات اللغة الموروثة شفاهياً. فمهما طال الاستعمار فإن الأولى دائماً ماتصل
الى استرداد هويتها واستقلالها (وهو ماحدث فعلاً فى الجزائر)
اذن هناك حرب لغوية اذا جاز التعبير مؤداها انتزاع المثقف فى تلك الشعوب بعيداً عن لغته
القومية. والحديث هنا عن العرب ويتخذ هذا الانتزاع تارة شكل الزعم بعجز اللغة العربية عن
المعاصرة، وتارة أخرى يتم لاسباب برجمانية بمعنى أن اللغة الاخرى هى التى ستكفل للمثقف
الانتماء الحضارى للعصر

٢- الشق الثانى للحرب اللغوية هو إدخال أويث مقولات وشعارات يصبح ترديدها مسلحة يمر
عليها المتلقى مرور الكرام، دون التريث فى تفكير أعمق أو إعادة نظر فى مضمون ومعنى
التعبير أو الشعار. من هذه المصطلحات.

أ- الدول المتخلفة، التى صارت النامية ثم سميت العالم الثالث، ثم تحولت الى الجنوب وهى
كلها تحمل دلالة الضالة والدونية بالنسبة للغرب المسمى الآن بالشمال، الذى يحمل فى باطنه ولالة
التقدم- السيادة- الديمقراطية الابداع، الابتكار.. الخ
هذه العلاقة بين الدال، والمدلول على بساطتها تعد من أخطر مايمر على المتلقى.
ب - تعبیر اليسار الصهيونى:

وهو يحمل مفارقة لأن الصهيونية حركة أصولية متناقضة مع الموقف اليسارى التقدمى وقد
حل هذا التعبير محل تعبير آخر منطقى وهو «اليسار اليهودى» أسوة باليسار المسيحى.. الخ
ج- الاكتفاء، بالحديث عن الاصولية فى الدول النامية ناسين أن الاصولية ميكانيزم يمكن أن
يفعل فعله فى أى مجموعة من البشر، ومنها كما ذكرنا الأصولية الصهيونية، وهى أصولية قوم
لاينتسبون للعالم الثالث.

النمط ومداعبة الحلم:

إن الإعلان ليس مجرد خاطر يعبر عنه لفريا أو شكليا لكنه يعتمد على دراسة مسبقة تمتد بدورها فى العلوم الانسانية، خاصة علمى النفس والنفس الاجتماعى. إذن فالذى يظهر فى الاعلان هو الصيغة المعبرة تعبيراً أمثل عما يراود الوصول اليه. أى مداعبة آمال المستهلك ورغباته وأحلامه وطموحاته مداعبة تحمل فى طياتها سهولة الوصول الى الحلم من تلك الامثلة سهولة تأثير الصورة على الأيمن ومداعبة طموحاتهم والايقاع بهم فى شرك الاستهلاك. من نفس المنطلق فإن التعليم التقلىنى يدعم عملية رد الفعل اللاواعى . ويصبح من السهل تشكييل الفرد تشكيلا استهلاكيا فى عملية تأقلم ستاتيكي مع العصر الحديث، والانحراف به بعيدا عن أى تأقلم ديناميكي مؤداه أن يكون منصرفا فى العصر مساهما فى صنعه وليس مستهلكا لانحمازاته، والوقوف من صنع العصر موقف المتفرج السلبي المتلقى فقط. وبالطبع فإن من صالح الغرب وصالح السلطة التابعة أن يكون الفرد رهين هذه السلبية وهذه الأستاتيكية لضمان السيطرة عليه وحصره فى وضع المستهلك

السياسة:القاعدة الرومانية:

وتستخدم الادوات المذكورة لتحقيق قاعدة «فرق تسد» المعروفة منذ الرومان فتجيبى لغرض استجابة للتفرقة العرقية والطائفية. فبينما الاعلام موجه نحو الوحدة الامة الأكثر شمولية فى الغرب يجده فى الجنوب موجه نحو غرس الروح العرقية والروح الطائفية، والانحراف نحو أصولية من شتى الأنواع وفى العديد من المستويات ، ومن ثم الوقوع فى محظور التعددية وتفتيت الوحدة، وبمعنى أدق: الانحراف نحو محاور الاختلاف وليس الالتفاف حول محاور المشاركة فقد خلقت فكرة الأصولية أصولية مضادة وفصل المثقف على السلطة فأصبحت السلطة فى واد والمثقفون فى واد.

إن الاعلام هو التكملة الطبيعية للتعليم، والمثقف المقهور فى وقته وفى إقتصاده والعاجز عن القراءة والتأمل يؤول الى وضع المقهور ذهنيا فوسيلته للاستمرار الذهنى هى الاعلام بشتى أنواعه فاذا حاد هذا الأخير عن متابعه المشاكل المحورية وعن التأكيد المستمر للهوية ، ويركز بدلا من ذلك على أهداف آنية أو استثماريه

إذا جاز التعبير، فهو ينحرف بدوره حيث يجرفه الاعلام فى رمال ناعمة هى تعمية عن الواقع وطمس لرؤية الحقيقة الشاملة التى تتفجر عنها المقاومة. إن الرؤية الواضحة أساسها الحقيقة والواقع فى تحليلهما وتفدهما-فلاتسان لايقاوم الامايخشاء فاذا انحرفت بالكاميرا وذهبت يه الى محاور هامشية فهو سيظل خارج الحقيقة يقاوم فى غير الاتجاه الصحيح.

نستثنى من ذلك الانتفاضة الفلسطينية لأسباب كثيرة. فهى تجيبى لتلعب دورا ايجابيا

وتدخل فى آكيات مقاومة القهر ذهنى الغربية وتفرض نفسها فرضاً فتغزو الاعلام ومن له يصل صوتها الى رجل الشارع الغربى أى الى ضمير جماعى يفرض نفسه بدوره على القرار السياسى بطريقة أو بأخرى. فالانتفاضة وإن لم تكن مقاومة على طرف القلم مباشرة فانها قد وصلت الى طرف القلم فى معقل من معاقل الغزو ذهنى الصهيونى وهو الاعلام الغربى ولذلك فلا بد أن تشملها انتفاضة أكبر وأكثر انتظاماً، عريبه كانت أو افريقية لان القضية واحدة ، والمقاومة واحدة ضد استعمار استيطانى هو فى حده الأدنى تبعية لغوية وتقنية ومظنية يراود بها أن نتجرف فى إعتبار النمو فى إطار الهوية الموروثة مرادفاً للأبقاء على التخلف ، وأن اللحاق بالغرب هو فى التخلّى عن تلك الهوية والانصهار فيها يراود لنا من مصير هو فى الواقع تبعية ودونية.

إذا، فإن على الاعلام الثورى أن يقاوم بالنقد المستمر والتعرية المتواصلة لأدوات القهر ذهنى، أياً كان نوعها وأياً كان مصدرها، مقاومة متصلة منظمّة لاتقل معاصرة وحدائية عن أدوات الغزو، فنحن الآن فى عصر البث المباشر، لذا فالمقاومة الاعلامية هى حق للشعوب المقهورة.

جوائز الجامعة وغيبة الضمير العلمى

د. السيد الزيات

كلية التربية/جامعة الإسكندرية

أحسنست مجالس الجامعات المصرية صنعا حين قررت- منذ سنوات- انشاء جوائز للتقدير والتشجيع العلميين...، تتمتع لكركية المرموقين من أعضاء هيئة التدريس كل عام. وتلك دون شك لفئة كريمة- بل سنة حميدة- تضاف الى رصيد الجامعات الحافل بالمآثر والنفحات. ذلك أن التقدير العلمى- فيما هو متفق عليه- حق واجب الأداء والوفاء... عرفانا بفضل صفوة الأعلام الشوامخ من العلماء الرواد.. الذين أسهموا فى بناء الجماعة الأكاديمية المصرية.. ولم يكف عطاؤهم من أجل تطويرها، وشكلوا بذلك.. ومن خلال جهودهم البحثية واضافاتهم العلمية مدارس عديدة، تحمل اسمهم.. وتخلد ذكركم وتواصل مسيرة الابداع والتقدم من بعدهم. أما التشجيع العلمى فهو التزام جامعى مبدئى أصيل... تفرضه مسئولية رعاية الأجيال الواعدة من شباب العلماء النابهين.. وموازرة خطاهم.. وحفزهم الى مواصلة سعيهم الدؤوب من أجل تنمية المجتمع العلمى.. وإثراء الحياة الجامعية.. استشرافا لأفاق أرحب للمعرفة والبحث... وتأكيداً لتطور العطاء العلمى واستمراره.

وكأى عمل جليل شهده مجتمعنا واستبشر به خيرا.. كانت إجراءات الترشيح لتلك الجوائز- بادی الأمر- أنموذجا للأداء الجامعى الرصين.. والسلوك الأكاديمى المميز.. احتكاما الى التقييم العلمى الجاد.. معيارا راجعا للمفاضلة، واعتداداً بالقيم والتقاليد والأعراف الجامعية الأصيلة.. سباجا عاصما من الزلل.

غير أنه بمرور الوقت، ولأنتنا- بحكم العادة- مغرمون بإفساد كل جليل وتشويه كل جميل فى حياتنا المصرية، لم تعد تلك الإجراءات- فى الغالب الأعم- سلوكا أكاديميا مميذا.. أو قرينة صدق تنم عن خصوصية الأداء الجامعى الرصين، بل غدت- للأسف الشديد- مناسبة سانحة لازجاء المجاملات بلاخرج، وساحة رحبة لتصفية الحسابات بلا خجل، ووسيلة ناجعة لدق أعناق التفوق

وواد طاقات الإبداع بغير أسف أو وازع»

وآية ذلك- على سبيل المثال- أن الترشيح لجوائز الجامعة للتشجيع العلمى- على وجه التحديد- منوط فى المقام الأول بمجالس الأقسام العلمية للكليات.. بوصفها وحدات الأساس فى البيان الجامعى وهيكلة القيادى.. فإذا ما التقت كلمة غالبية أعضاء أى من هذه المجالس على قرار بتزكية ترشيح شخص بذاته لنيل تلك الجائزة... تعين على كافة أعضاء هذا المجلس وراثته- كمسألة تنظيمية.. بل بدهية.. ثابتة ومقررة- التزام هذا القرار.. ومباركته.. والدفاع عنه.. حتى وإن صدر على غير هوى أى منهم أو رغبته. بيد أن ذلك يحدث عادة.. إذ كثيرا ما يسقط هذا الالتزام وتتداعى حجيته.. إما تحت وطأة استبداد النوازع الفردية تجاه مرشح مجلس القسم ومناصبته العداء.. أو نتيجة تحلل رئاسة المجلس من تبعات قراره بدعوى حرية الرأى والتعبير عن الذات، وكأن تلك الرئاسة كيان مستقل.. منبت الصلة عن القسم الذى تمثله أمام ادارة الكلية ومجلسها، مما يعد فى مجمله إهدارا مهينا لقيم مجتمع الجامعة وتقاليده العتيده، وانتهاكا صارخا لأحكام قانون تنظيم الجامعات وضوابط لائحته التنفيذية المزمرة.

يضاف الى ذلك أن أصحاب الخطوة من المرشحين لجائزة الجامعة للتشجيع العلمى- كذلك- غالبا ما يتقدمون لنيل تلك الجائزة بإنتاج علمى سبق فحصه وإجازته من اللجان العلمية الدائمة المختصة، ورقوا بموجبه الى مراتب وظيفية أعلى، وذلك بدعوى أن التقدم بهذا الإنتاج لا يتضارب مع الشروط المنظمة لنيل الجائزة. إذ كل ماتقضى به تلك الشروط هو «أن يكون الإنتاج العلمى المؤهل للفوز بها انتاجا رفيعا مبتكرا، غير مأخوذ من رسائل الماجستير والدكتوراه التى حصل عليها المرشح أو شارك فى الاشراف عليها، على أن يخضع هذا الانتاج للنحص والتقييم من قبل لجنة علمية يشكّلها مجلس الكلية». ومادام الأمر كذلك فلا مانع- بل لأبأس- من التقدم بهذا الانتاج لنيل تلك الجائزة. وكل دفع يعارض ذلك ما هو الا هذيان فكرى لاحجية له.. ولا موجب للاعتداد به.. إذ لا اجتهاد مع النص. ولا قياس عليه باعتباره شرطا مقيدا. مما ينم فى مجمله عن رؤية بيروقراطية قاصرة سقيمة.. لا تمتد الى أبعد من المنطوق الظاهرى لحرفية نص شروط الجائزة وتشكل فى الوقت ذاته ضربا من الدعاوى المعطلة المردودة التى تدحضها كثرة من المبادئ والأصول الفقهيّة الراجعة المقررة. فاللتزام حرفية النص- فيما هو متفق عليه- لا يسقط حق الاجتهاد- بالرغم منه- اعتدانا بحجية المصالح المرسلّة. كما أن وجوبية الشرط المقيد لا تصادر على امكانية القياس عليه.. دوط للخطر.. أو دفعا للمضّرر. أو تبريرا لمنفعة حالة.. أو تمكينا لمصلحة مغفلة.. الخ. فإذا ما كان ذلك، وأنعمنا النظر مليا فى الشروط المنظمة لتلك الجائزة خلصنا بالضرورة الى نتيجة منطقية حاسمة مؤداها: إن الحصول على درجتى الماجستير والدكتوراه ان كان يرتب لصاحبها حق الترقى الى وظيفة (مدرس مساعد) فوظيفة (مدرس) فإن الانتاج العلمى المجاز من اللجان العلمية الدائمة المختصة يرتب لصاحبه أيضا حق الترقى الى مرتبة وظيفية أعلى. وليس هذا بخلاف ذاك.. إذ كل منهما سند موضوعى للترقى. وحيث أن الأمر كذلك فلا يسوغ التقدم اذن بالانتاج ذاته لنيل جائزة الجامعة للتشجيع العلمى.. تأسيسا على القياس

السابق.. واحتكاما أيضا الى مجموعة الاعتبارات الموضوعية الآتية:

أولاً: إن هذا الانتاج سبق فحصه وتقويمه واجازته من قبل أرفع هيئة علمية جامعية مختصة. ومن ثم فلا يجوز اخضاعه للتحكيم مرة أخرى.. احتراماً وتقديراً لرأى تلك الهيئة، وقامشياً أيضاً مع ماتقضى به التقاليد والأعراف الجامعية المستقرة.

ولكن أحداً لا يباه به ذلك عادة.. إذ كثيراً ما يعاد تحكيم هذا الانتاج مرة أخرى من قبل لجان جامعية غير مختصة- بل غير متخصصة- وكأن المسألة لاتعدو أن تكون إجراء شكلياً واجب الأداء... استيفاء لمسوغات ترشيح صاحب الخطوة دون غيره من المتقدمين!!

ثانياً: إن خضوع هذا الانتاج للتحكيم واجازته من قبل أرفع هيئة علمية جامعية مختصة ينزع عنه- بالضرورة- صفة (الابتكار).. ويدمغه- على الفور- بطابع (التقادم) وانعدام الجدة. ومن ثم فلا يجوز التقدم به لنيل تلك الجائزة نزولاً على ماتقضى به الشروط المنظمة لذلك. غير أن الاسراف والمغالاة فى عدم التزام الضوابط الموضوعية الحاكمة لنيل الجائزة، والإغراق فى التحيز والمجاملة لشخص المرشح لها يسوغان- عادة- تخطى تلك الضوابط والإعراض عنها بدعوى أن الابتكار لا يسقط بالتقادم حتى ولو تجاوزته الاكتشافات العلمية الحديثة ونتائج البحوث المتطورة!!

ثالثاً: إن اكتساب صاحب هذا الانتاج حق الترقى بموجه الى مرتبة وظيفية أعلى لا يترتب له حق التمتع بميزة الفوز بتلك الجائزة عن الانتاج ذاته. وذلك إعمالاً لمبدأ تكافؤ الفرص.. والتزاماً حدود العدالة والمساواة. ولكن أنى لمثل هذه القيم أن يعتد بها وقد اخترقت نوابج المجاملة والمحابة والتحيز مجتمع الجامعة واستبدت- الى حد بعيد وبصورة مفرغة- بآليات صنع القرار ودافعه؟!.

وفضلاً عما تقدم.. وامعاناً فى الشطط والمغالاة فى تنكب جادة الحق والصواب.. فإنه كثيراً ما تعتمد مجالس الكليات الى اصطناع أسلوب الاقتراع السرى VOTING وسيلة لتحديد مرشحي كلياتها لجوائز الجامعة التشجيعية من بين مرشحي مجالس الأقسام!!.. وتلكم- دون شك- خفيثة كبرى.. وتصرف غير حكيم.. لا يتسق مع التقاليد العلمية الراسخة.. وينبو تماماً عن السلوك الجامعى القويم. لأن الفصل الأساس فى شئون العلم والبحث العلمى.. والمعياري الأمثل لاختيار مرشحي الكليات لمثل تلك الجائزة هو تقارير المحكمين من العلماء المختصين بداة- بل بداة- ثم الضمير العلمى لأعضاء مجالس الكليات الذين يراجعون تلك التقارير.. ويناقشونها.. ويفاضلون بينها على أسس موضوعية رشيدة. أما الاحتكام الى الاقتراع السرى فأمر غير مقبول.. وغير جائز تماماً، سواء لما يثيره من شكوك ومحفظات كثيرة أم لما يكتنفه من مأخذ وشبهات عديدة. وهو ما يحدث عادة- ان لم يكن دائماً- وكأن المسألة لاتعدو أن تكون عملية انتخاب تقليدية.. وتحكمها أواصر القربى.. وروابط الصداقة.. وعلاقات المودة.. ومشاعر الألفة.. الخ، وليست مسألة ترشيح لجائزة علمية.. وقوامها الحيادة.. والنزاهة.. والتجرد.. وحسن التقدير والتدبير!!.

وليس من شك قط في أن اجراءات من هذا القبيل، تجرى على هذا النحو، لا يمكن أن تفضى - بحال- الى قرارات صائبة حكيمة. ومن المستبعد تماما- أيضا- أن تفرز ترشيحات راجحة سليمة. فإذا ما كان ذلك فلا بد- كحتم طبيعى لازم مقدور- أن تفتقد جوائز الجامعة قيمتها المعنوية.. ودلالاتها الرمزية.. ورونقها الأدبى.. لتصبح فى نهاية الأمر مجرد منحة مالية زهيدة، لاتغنى ولا تشبع من جوع... ولا تغرى- بالتالى- ذوى التفوق والاعتدال على التقدم لنيلها.. أو التباهى بالظفر بها!!.

وعلة هذا كله فيما يبدو- وأرجو أن أكون مخطئا- هى غيبة الضمير العلمى.. وتراجع فعاليته عن ساحة العمل الجامعى. واجتياح أسباب المحاباة والتحيز والمجاملة- فضلا عن نوازع المنفعة والمصلحة- تلك الساحة، مثلما دهمت مجتمعتنا برمته وتسيدات عليه، وغدت- من فورها- سمة مميزة.. بل آفة ملازمة لكل فعالياته وآلياته... مما ينذر فى مجمله بتداعيات وخيمة.. ومضاعفات جسيمة ان لم نسارع الى تدارك الأمر بجذ وإخلاص.

ان الجامعة- كهيئة علمية أكاديمية- ليست مجرد هياكل مؤسسية، تحكمها منظومة من الضوابط والمحددات النظامية، ويقوم على أمرها كادر مؤهل من حملة الدرجات العلمية الرفيعة. ولكنها فضلا عن ذلك- وبالأساس- نسق من القيم العلمية الراسخة.. وبناء من الأعراف والتقاليد الأكاديمية العتيقة.. يضى عليها سمت التمايز.. ويمتحنها مهابة الشكل.. ويفردها بخصوصية الجوهر. فان لم تكن كذلك أهانت نفسها.. وهانت على غيرها.. وشاht صورتها.. ودالت هيبتها.. وتهافت كلمتها.. واندثرت مكانتها.. وتداعى كل ما لها من قيمة ومصداقية فى المجتمع. وهذا- بلاشك- مالا نرضاه لها... ونرى بها أن ترتضيه لنفسها... لتبقى على الدوام.. رمزا مثاقلا للمعرفة والعلم.. وحصنا شامخا للحكمة والرشد.

من مواد العدد القادم

البهاء: أوراق يوسف ادريس القديمة وأقواله الجديدة/ فاروق عبد القادر
قصص: شمس الدين موسى/ كمال عبد السميح/ ابراهيم فهمى/ هدى عباس
- محمد دكروب يكتب عن نجيب محفوظ

رأى

لأشئ فى الجامعة يؤخذ مأخذ الجد

د. الطاهر مكي

وحول المسألة التعليمية فى الجامعة المصرية، كان للدكتور الطاهر مكي - أستاذ ورئيس قسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم-جامعة القاهرة- رأى موجز، استطلعه فيه الزميل أحمد جودة، نعرضه هنا .

د . الطاهر مكي أستاذ ورئيس قسم الدراسات الأدبية بدار العلوم معقل نقاد ودارسى الأدب المحافظين، ورغم ذلك فهو واحد من مؤسسى حزب التجمع وله دور بارز فى كتيبة الكتاب والنقاد الوطنيين الذين وقفوا بحسم فى وجه موجة تزيف الوعى ونشر الفكر الغيبى التى أجتاحت الثقافة المصرية منذ منتصف السبعينيات

لهذا كله لم يعين د . الطاهر مكي عميداً لدار العلوم، رغم أنه يحصل على أعلى الأصوات ورفض أكثر من مرة عمادة معهد الدراسات العربية بمديره ،لأن المسئولين يشترطون استقالته من التجمع، كما أنه لم يشارك فى «مولد» الهجرة الى بلاد النفط... وبقي ليقاوم... ويعلم.

-لماذا تدهور مستوى أساتذة وطلاب الجامعات المصرية فى السنوات الأخيرة؟

* علينا أن نعترف أن الجامعة لاتنفصل عن الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر، فالجامعة قطاع من المجتمع يتأثر بما يحدث فيه من فساد وتسبب واحباط. ولقد مرت الجامعة- بعد ثورة ٥٢- بطورين مختلفين:

طور الصمود: وفيه أدت الجامعة رسالتها بأجهزتها القديمة، وبتقاليدها العريقة، وأدارت ظهرها لما كان يجرى خارجها، ولعدم إيمانها بالتنظيمات السياسية التى أقامتها الثورة، لم تشارك فيها باستثناء شلة من المتافقين والمتفيعين وهؤلاء كانوا قلة، فعزلتهم الجامعة داخلها ..

وهنا ضيق النظام على الجامعة مادياً ، وأعطاهما ظهروه ، ولم يستعن بأساتذتها الا بعد اضراب الطلاب سنة ١٩٦٨ ومحكمة ضباط الطيران . وكانت ثورة الطلاب يومها عنيفة ، فأقلت زمام الأمن فى الاسكندرية ، وأعاد الجيش النظام لها بعد أستشهاد ٦٠ طالبا . وأمتد التضيق الى مرتبات الأساتذة وميزانية الجامعة المتصلة بالمباني والمعامل والبعثات وكان النظام أذكى من أن يتدخل فى الشئون الاكاديمية فظلت حرية الفكر داخلها موفورة .. وأدى التضيق الاقتصادى الى تخلف الجامعة فى كل المجالات ، فالأساتذة لم يعودوا يعرفون مايجرى فى الخارج ، ولاهم قادرون على السفر والاتصال بمراكز الأبحاث العلمية لقلة رواتبهم . ولعدم توفر ميزانية لاستيراد المعرفة (الدوريات والكتب المتخصصة ..) وعندما جاء نظام السادات قرر تخريبها ..

لأنها كانت خصما له ، وأنشأ الجماعات الدينية المتطرفة ، وجعلها تعتدى بالسلاح على الطلاب اليساريين والديمقراطيين ، وتحركت الجماعات الدينية تحت حماية ودعم من الشرطة .. وأمتلأت الجامعة بالمخبرين والجواسيس وتحول الحرس الجامعى الى حرس عليها ، يراقب الأساتذة والطلاب .. وبدأ جيل الأساتذة العالقة يتساقط بفعل الشيخوخة والتقاعد والموت ، وغالبا ماحل محلهم فى رئاسة الجامعات وعمادة الكليات أشخاص تختارهم المباحث ، يعملون لحسابها ولايخجلون . وقامت الحكومة برشوة الأساتذة عن طريق الانتداب الى وظائف لامعنى لها بعائد ضخم ، وأنا أعرف أحد وكلاء جامعة القاهرة أصطنع النظام وزارة أسماها وزارة التأمينات لمجرد أنه كان عيناً من عيون المباحث فى مجلس الجامعة وأختطفه الموت لتلقى الوزارة بوفاته ، لأنها خلقت له .

-وماتاثير هجرة الأساتذة المصريين للخليج على المستوى العلمى فى جامعاتنا؟

* كانت آثارها مدمرة .. فقد شهدت السبعينيات ، والثمانينات إنشاء جامعات عربية بكثرة مربية لايتطلبها الواقع هناك ، وبدأ نزيف الأساتذة ، ووجدوا فرصا لتحقيق ثروات طائلة .. لكن بلاد النفط لا تعطى سوى المال فقط ، وفقد هؤلاء الأساتذة أشياء رائعة .. فقد الكثير منهم الانتماء .. والموقف و المثل وعادوا تجاراً يتعاملون بحساب الربح والخسارة وهكذا فوجئنا بطبقة من الاساتذة الذين لايمثلون علما ولاخلاقا .. والجامعة الآن لاتجد من يأخذ بيدها ، وهى فى كل يوم أسوأ حالا ..

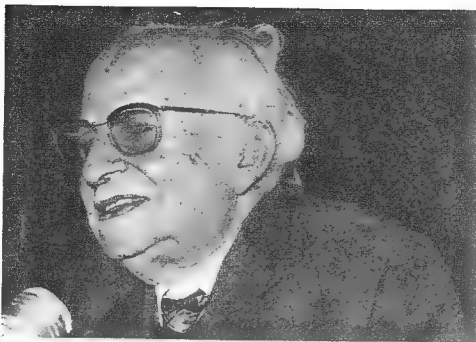
- ولماذا كثرت السرقات الأدبية والعلمية داخل الجامعة وخارجها رغم تنافسها مع أبسط قواعد الأخلاق؟

* لاشئ يؤخذ فى الجامعة الآن مأخذ الجد وفى خارجها الأمور «هيسة» واختلط الحابل بالنابل ، وأصبح عاديا أن تجد محرر الحوادث فى صحيفة قد أصبح روائيا تذاع روايته فى الاذاعة

والتليفزيون ويقبض آلاف الجنيهاات لاندرها رواية لمحفوظ ولاكتاب لطاهر مكي.. والطريق
معروف حلهه أحمد فؤاد نجم بقوله:

«وسألت الحضرة ويتوع الدخان
عن الحكمة الالهية فى نطافة شعبان
بعد الدوخة الأزلية والنوم فى الدكان
ورقبته المهرية من هبش الاكلان
بقى صاحب عربية وعمارة وسكان
وعرفت ان اخانا شعبان بن بهانه
التجوز فنانه واتعين فنان

لقد فوجئ الناس بصحفى يؤلف خمسة كتب فى السنة، تستضيفه الاذاعة والتليفزيون كل
يوم، وظيفته مثلبساً بسرقة رسالة جامعية ولايزال نجماً أدبياً يروح ويغدو ويلاً وسائل الاعلام
بكلامه وصورته وكأن شيئاً لم يكن.



وردة إلى يحيى حقى

فى السابع من يناير الماضى احتفل كاتبنا الكبير يحيى حقى بعيد ميلاده السادس والثمانين، ولكن الكارثة التى تحيط بالامة العربية أنستنا هذا الحدث الهام.

ولاننا فى هذه الايام الصعبة، لاتستطيع إلا أن نتشبث بهؤلاء الذين حملوا راية الثقافة العربية المعاصرة، وأحد أعمدتها يحيى حقى الذى مازال بيننا؛ شهابا متجددا وعمرأ من الفيض، وذكرة تحمل الزمن الجميل.

يحيى حقى الذى اكتشفت العذوبة نفسها على يديه، وقفز بالقص إلى قمة الهكارة وإلى عوالم الكتابة الحافظة. وأسرّة- أدب ونقد- لايسعها إلا أن تقول له: كل سنة وأنت طيب يا عم يحيى، وتتمنى لك العمر المديد.

ونعد الحياة الثقافية بعده خاص عن أدبك ودورك - قريبا - عرفانا وتقديرا لك. ومهما فعلنا لن نوفيكَ حقك.

«أدب ونقد»

نصوص



قصص

مارتا وبلية الأحزان؛ محمود شقير/ توت حارث؛ رضا البهات/ تضييع الأشياء الملقاة على الطريق الخالي؛ سحر توليق/ الصاق. الوردة الشمس؛ رابع بدر/ رب الحمام؛ خالد منصور/ العطش؛ أكرم القصاص/ الانتقالات؛ محمد شكرى عبود

قصائد

مكابدة؛ رفعت سلام/ مراهمة: نبيل قاسم/ تصحر: حمدة خميس/ القاهرة جنوب سيناء وبالمكس: يوسف ادوار وهيب/ قطوفها وسووفى: سمير درويش/ القيامة: محمد الحمامصي

قصة
مارتا وبقيّة الأحزان
محمود شقير

طعنة

مارتا تحجوب الشوارع بحثاً عن صديق في المدينة التي تكتظ بالنساء. أسالها دون قصد عن مقهى «الزهرات الثلاث» لاعتقادي أنني وقعت في غرام الفتاة التي تعمل هناك حينما زرت المقهى مرة من قبل مع أحد الأصدقاء، فلم أعد أعرف أين يقع الآن.

تأخذني مارتا في يدي فأدعوها إلى تغيير المكان، فثمة فرصة لقضاء بعض الوقت مع مارتا، تفهم قصدي وتفسح عيناها عما في داخلها، نذهب إلى بار بالقرب من مبنى المتحف القديم، تطلب مني مارتا أن أدخل قبلها، وتقول لي إن هذا التقليد دارج في بلادها، فلعل في البار بعض الأثقياء، والرجل في هذه الحالة هو الذي يتقدم المرأة ليمنحها الحماية والأمان، يروق لي هذا التقليد الشهم، وأقول في سري إن مارتا الرقيقة مثل عصفورة تستحق مني كل اهتمام.

أكتشف ونحن نشرب نخباً مفاجئاً أن مارتا تكره القطاع العام، وتقول إن عهد الملوك أشهى، أكتشف أن مارتا تكره الناس دون سبب كما يبدو، إذ حينما عرفتني على إحدى صديقاتها في يوم آخر، فأبديت إعجاباً بها، قالت تسرّلي بعض كلام، قالت إن صديقتها هذه مصابة بمرض عضال، وهي إلى جانب هذا كله لاجتيد فعل الحب لأن دورتها الشهرية لا تأتيها بانتظام، والدم ينزف من أسفل بطنها في كل الأيام.

ومارتا لا تحب القطاع العام تصفى لكل ماتبشه الإذاعات المعادية وتقول إنها تعدّ الخطط لهجرة وشيكة إلى بلاد العم سام، وتستغرب أنني من أنصار القطاع العام. ثم تقول وهي بين الهزل والجذل إنها أخطأت العنوان حينما تعرفت عليّ، فأنا من شعب يشن الحرب- حسبما تدعى مارتا-

على اسرائيل التي يؤرقها البحث عن السلام، ومارتا لا تجيد الإصغاء، ولا تسمع جنة . ولا تبيح إلا لنفسها حق الكلام.

مارتا التي تشبه العصفورة، مارتا التي أشفقت عليها من سموم رأسها، مارتا التي حاولت كل الوقت تثنيها عن كره الناس، مارتا التي دخلت البار قبلها كي أمنحها الأمان طعنتني في الظهر بخنجر كان في حقيبته يدها، ثم ولت هاربة من فضاء المكان.

زغب

تبدو المرأة كأنها عميلة في جهاز المخابرات، هكذا قالت لي خواطري التي التمتعت في الرأس فجأة ودون ميعاد لأنني - ولا فخر - كثير الوسواس إزاء هذه المهنة «الشريفة» التي بلونا المر من ثمرها، ولأن المرأة أكثر في البداية من الأسئلة التي لا يطرعها بكل هذا الذكاء كما أعتقد إلا عملاء المخابرات.

مع ذلك قلت- لأنني أعجبت بالمرأة أيما إعجاب- فليكن، فهذا لن يمنع أن يكون لها بطن رجاجة مثل عجين الخنطة، ولن يمنع أن يكون لها فخذان من مرمر، ونهدان ينبت على حوافهما الزغب الخفيف مثل الاعشاب في أول تفتحها وقلت فلأجرب حظي معها، ثم أصدرت أمراً حازماً لنفسى منذ البداية وقلت: كن يا هذا حذراً في القضايا التي تمس الصالح العام. فلا تثرثر ولا تفضفض، وكن كالسيف الصارم يا هذا وفيما عدا ذلك فلك أن تخوض معها كما تشاء في بحر الكلام.

نجلس في الركن القصي من مقصف التبيذ في البلد الذي يقدس الملكية الخاصة أيما تقديس، تفصل بيننا مائدة صغيرة وشمعة وطعام. أنا أشرب من كأس في حذر وهي توغل في الأكل حتى اعتقدت أن جهازها السري يعاني من فقر الموارد، فكدت أسألها عن الأمر لولا أنني خشيت اغضابها، ثم من قال انها ستعترف لي بحقيقة انتسابها إلى الجهاز، فكففت عن السؤال، وقلت أنتظر إلى الوقت الذي تستدرجني فيه للحديث عما يمس الصالح العام، آنذاك أكاشفها بما يعمل في صدرى من وسواس وأقول لها قد عرفتك يا ابنة الحرام.

أسترسل في هوساتى الداخلية والمرأة ترمقني بين الحين والآخر ثم تبتسم دون مغالاة، أتأمل لون القهوة في عينيها، وأعلن أمام نفسى أنهم أفسدوا كل شيء، لانه لا يصح تلويث امرأة لها مثل هذا القوام، ولا يصح إجبارها تحت ضغط اللقمة على إيذاء الناس، وأقول لنفسى ما أشهى هذه المرأة، فقط، لو أنني أستطيع التأكد بأنها لا تعمل في خدمة المخابرات.

أشرب من كأسى في حذر مضاعف، تلاحظ المرأة ذلك وهي تسمح شفتيها لنا هدتين، تسألني في تلقائية لذيذة: هل تخاف من شيء ما ؟ فأقول وأنا أخفى هواجسى: لا تم لا، فأدعوها للتدليل على ذلك إلى الرقص في الحلبة الفسيحة وسط لجة الخلق واصطخاب اللحم وهزة السيقان، نرقص وقتاً ثم غضى في الطريق إلى حيث بيت المرأة التي لم تتكلم فيما بعد إلا قليلاً،

ولم تسألنى أى سؤال. ثم لم تشأ أن تدخلنى بيتها خوفاً من الأجهزة التى تعتقد المرأة جازمة أنها تختفى وراء الجدران.

كلب

يشهد الله أن كل شىء قد تم فى وضع النهار حينما كانت البنت عائدة من الحمام تحمل فى يدها اليمنى ملابسها الداخلية التى اتسخت، وتقود بيدها اليسرى أخاها الصغير الذى لا يعرف حتى الآن شيئاً من شروء هذه الدينا، فيمضى معها بكل براءة وهو يثرثر فى وداعة واطمئنان. والرجل- يشهد الله- يمضى خلفها، خلف البنت والطفل، مثل ذئب جائع، يتلفت حوله فى حذر خوف العيون اللثيمة، والبنت تلموئ عنقها بين الحين والآخر، ترمق الرجل بعينين ملهوفتين كيلا يضل الطريق وتضيع الصفقة فى الزحام.

والطريق- يشهد الله- تضيق ثم تضيق، تلموئ فى أحشاء المدينة وتنتعرج مثل أمعاء بهيمة جرباء وتخف حركة الخلق فيها، ثم تكثر البيوت الواطئة والروائع العطنة والنفايات، والبنت تمشى مسرعة ومن خلفها الرجل الذئب، والطفل يمشى لصق أخته دون أن يدري شيئاً مما يدور فى الخفاء.

يشهد الله أن البنت خافت من الكلب المربوط قرب مدخل البيت الكتيب، والطفل خاف، والرجل كذلك خاف، لأن الكلب تهيأ للعض والنباح، لولا أن صاحبة البيت الشمطاء تدخلت فى الوقت المناسب ومنعته من النباح المباح وغير المباح.

يشهد الله أن الطفل بكى حينما افترقت عنه أخته إلى غرفة أخرى يتبعها الرجل بلامحه التى لم ترق للطفل منذ أن رآه، يشهد الله أن أحداً لم يأبه للطفل، يشهد الله أن البنت تعرت أمام صورة السلطان الحاكم بأمره، المعلقة على الحائط الحزين، يشهد الله أن الابتسامة الواثقة لم تفارق محياً السلطان، يشهد الله أن السلطان لم يخجل من هذا البؤس، يشهد الله أن الطفل غص بالبكاء، يشهد الله أن الكلب أطلق نبحه مكتومة فيما المرأة الشمطاء تقف فوق رأسه المهيض فى انتظار أن يغادر الرجل المنطفىء البيت حيث البنت وأخوها وصورة السلطان والكلب، يشهد الله، يشهد الله.

قط

يبتعد الضجيج المقفى، يبتعد المترو حاملاً وجوه الخلق الذين لا يتقنون سوى الصمت والتحديث فى الكتب السميكة وصحف المساء. والرجل الذى انزل الآن إلى عراء البنايات الشاهقة لا يجد ما يفعله سوى مزيد من التسكع، ومحاولات ركيكة لاغتصاب اللغة الغريبة، يسمعه فى



الوقت المواتى القط المشرد والعجوز الصماء، التى انحنت على القط تتحسس فروه المغبر، كما لو أنه ابنها الذى عاد من الحرب قبل أعوام طويلة ثم مات.

والرجل الذى لاشىء لديه، يفعله يقف متأملاً العجوز فى حياء، غير أنها تبتدره بجملة طولها فرسخ أو فرسخان، فلا يفهم شيئاً ولا يجد جواباً. كل الذى قاله بعض مفردات شوها، والعجوز تستمر فى الرغاء والرجل أيقن أن القط هو موضوع الكلام، يحمل القط فى حضنه تعبيراً عن التفهم ويرسم على وجهه ابتسامة خرساء والعجوز تفضى إليه بكل لواعجها دون أن يعى شيئاً مما يقال.

تقترب المرأة التى يطفح جسدها ويفيض من تحت البنطال، تشارك العجوز الصماء فى الحوار، يأتى رجل آخر وامرأة أخرى وأخرى، ينعقد على الرصيف وسط صمت البنايات اجتماع عاجل مكسر لخدمة القط الشريد، والرجل الذى أعياه التشرد بعيداً عن وطنه يصفى، ويعتقد أنه يفهم ما يقال.

تلوح على وجه المرأة الطافح لحمها ابتسامة مشفقة وهى ترنو إلى القط الشريد فى الحضن الشريد، والرجل يلتقط المبادرة فيدعو المرأة بمفردات مكسرة إلى كأس من البيرة التى تصلح دواء للأبدان، والمرأة الجسيمة التى هالتها الدعوة بمثل هذا الاستعجال تتجهم، تعتذر، ثم تلقى تحية الوداع على المجتمعين وتمضى إلى شأنها تاركة فى الفضاء رائحة لحمها الذى يفيض من تحت البنطال.

والرجل الذى أحسّ بغيته أنه ريشة تذروها الرياح أو كلب ضالّ ألقي القط من بين يديه دون انتباه، ماء القط مرة أو مرتين ثم انطلق إلى حيث لا يعلم أحد. أو لعله لحق المرأة الجسيمة لأمر ما، والمعجوز الصماء انطلقت وفى عينيها حزن على القط الذى غاب، والآخرون تفرقوا شذروا، والوحيد الذى ظلّ مسمرًا فى العراء تحت صمت النبايات وبرودة الزجاج فى النوافذ الكثيفة، هو الرجل الذى مات هذا اليوم بعد المساء.

قطعة

لم يعد فى البيت متسع، فقد جاء الرجل بعد طول انتظار، والمرأة التى أحبت القطه وغالبًا ما كانت تجعلها تنام قربها على السري، لم تعد قادرة على المجاهرة بموافقتها الرهيبة بعد أن جاء الرجل وقال إنه لا يحب القطط.

والقطه بدورها لم تحافظ على مكانتها فى البيت، كان عليها لكى تعيش أن تتكشف كثيرًا، غير أن القط جاء فى موسم الشبق، شهر الليالى الطوال على باب القطه، وهى تتمنع خوفًا من خطر غامض لا تدرى مصدره حتى وصل بها الشبق إلى منتهاه فأعطت جسدها للقط فى لحظة هياج. فى تلك اللحظة حملت القطه فكتبت نهايتها بنفسها وقال الرجل إنه لا يطيق قطه واحدة فى البيت. فكيف يؤول حاله بين قطه وأولادها الذين لا يعلم كم سيكون عددهم.

لم يعد فى البيت متسع، ولم يعد فى المدينة متسع فالنبايات المتراسة مثل علب الكيريت لم تعد تكفى، والرجال يجيئون بلا انقطاع للنسوة اللواتى ينتظرون على الجمر الحراق، ينتظرون والمرأة لم تحتل أن تغضب الرجل حينما هدهدها بترك البيت.

حملت القطه الحامل فى صندوق من صفيح، حملتها إلى طبيب متخصص فى القتل الحضارى بعد مكالمات غتية سريعة، وهناك لم يتطلب الأمر سوى حقنة من السم ذى المفعول البطيء الذى جعل الجسد المفتوح للحياة يذوى دون ألم بعد أربعة عشرة دقيقة. لتفادر المرأة المكان وهى تشعر بالذنب فى أعصافها، ولتكتشف أن الرجل يفادر بيتها نهائياً بعد أربعة عشرة ليلة دون أى تفسير، لتبقى وحيدة من جديد دون قطه تنام قربها على السري، ودون يأس من رجل ما يأتى إليها فى ليلة ما من ليالى عمرها المديد.

قصة

توت... حاوي

رضا البهات

الساحة.. ساحة ميدان التحرير المعروفة وإن بدت اليوم هادئة رحيبة بخلوها من الناس والعربات على غير مألوف. يشقها عابراً هذا الكهل وقد انحنى في سيره تحت ثقل خرج على ظهره. البرنيطة والسترة الصفراء المهلهلة- كالثي لعمال القطارات- ملبسه ، مع البنطلون الواسع المشمور فوق حذاء قدميه. مايفتأ الغلام صحبته يحجل حوله أو يضرب حصاة ببوز حذائه، أو يعدو فجأة الى حيث لمع شيئاً فوق الأسفلت. يتفحصه ثم يحشويه جيبه ويعود يصفر ويتنطط حول الرجل. الذي ما أن توسط الميدان ، حط خرجه وراح يتطلع خلا الساحة حوله.

الوقت.. قبيل صلاة الجمعة والعايرون قليل إنما أنظف شكلاً وأنق ثيابا يفوت الواحد منهم لدى مروره هبة من عطر يوم الجمعة المزوج برائحة النظافة. هادئون مستقيموا السير الى وجهاتهم، والقاصد منهم الى المسجد القريب استعجل خطوة لحاقاً بموضع في الصفوف الأمامية. أو أتى على مهل سيره، ففى حوزته سجادة صلاة أو جريدة مطوية ما ألغى صحن المسجد مزحوماً. أعمل واحد التمتعة في الشفتين وجعل آخر يسوى لحيته. قسماات الوجوه أدب جم ، ونكس الرووس تهيمؤ خاشع. أما النخايا العابرة دون سابق تعارف ففيها ألفة وتلطف لاتوحيهما زحمة الميدان في الأيام الأخرى.

حل الرجل رباط الخبز وعلق الى رقبته ترميطة صغيرة ملونة كلعبة، وسريعا برك الولد الى مندبل كبير مفرد وأخذ بيدين مدينتين يستخرج ويرصص عند حواف المندبل.. هنا.. دورق مغطى به ثعبان مهزول يتحرك. وهنا.. كومة أحبال وجوارها حزمة سكاكين متباينة الحجم. ثم زجاجة البتج وضده. وهناك ربطة من أسياخ عارية السنون وأخرى مرتشقة كريات من خرق لزوم البنزين والولعة. ثم زجاجات وأكواب صغيرة وكبيرة وشرائط ملونة. وناول أباه عصاتى الترميطة

أما الأرنب الذى أعتقه أول الأمر فقد قنع بالسكون حيث وضع، وبترعيش أذنيه كلما تذبذبت عصاتا الترميطة قرعا سريعا.. بررم بررم بررم، إستلفت العابرين تخلله نداء بحيج متعجب.. جلاجلا

لفتت رقاب وترددت أقدام سرعان ما عطفت الى حيث النصبه. بصت وجوه فى الساعات، وخطاب قادم مبتسم جاره بنبرة تعال فيها تهوين ظاهر الافتعال من شأن الانعطاف للفرجة:

- أما نشوف الراجل ده عاوز إيه

- أهو لسه ربع ساعة والأدان كمان.. إزى الصحة كده!

قليلًا.. وتقاطر العابرون من أطراف الميدان صانعين هذه الدائرة الواسعة حول المشهد، وسرعان ما أحاطتها أخرى، فنحى الرجل الترميطة وابتدأ، قرقرش الزجاج وبلعه، وطحن شظايا به دقيقا بين راحيته. ووضع الشعيان فى عب الولد وأخرجه من مؤخرة الارنب. وأفات السيخ فى صدغيه وتصيب عرقا إنما.. دار بالطبق فارغا وعاد به ضنينا شحيح القروش قفز الرجل فى الهواء. وصاح.. بص ياندى، خمسة ساغ يس جودة من كل رجل ولا تكذب عينك إن رأيت مصارين الولد ده طالعه عقله عقله على سن السكين. وسحب أطول سكين من الحزمة، وأشار بطرفها للولد لأعلى فشلح الغلام هدمه الى رقبته، مبرزا فى العيون بطنه الطفولى التحيل الأبيض والوسخ يلتصق السرة.. سرت همهمة علا من بينها صوت معترض فيه رنة ثقة:

- قديمة.. السكينة سوستة، ومقبضها مليان حاجة حمراء.. أو نظه

- عندك ياباشا.. تقول سوستة تقول مية حمراء أقول لك فوق معايا قبل أن تدفع فلوسك.. هب ويلحظة كان السكين مرتشقا تحت أرجلهم مفتندا الأسفلت. نزعه الرجل واستدار مكرراً الفعل فى مواجهة باقى الدائرة نزعه أحدهم وأخذ يتفحصها ويقلبها ويزنها براحتة، فأسرعت تنداولها الأيدي محاذرة. بدت السكين حقيقية صلبة وقوية، وثقيلة بسلاحها العريض المسنون لتوه وعليه أثر الشحذ كسطات متعامدة غائرة لها زرقة لامعة. عيها راح الأصابع تتلمس خدعة ماخلف النصل الفضى الريح. حينئذ إندفعت الأيدي الى عمق الجيوب ودار الطبق فارغا وعاد ملأنا، واشرايت الأعناق من خلف الصفوف فى توتر باعد الرجل بين ساقيه مشهراً السكين وإشار ثانية للصبى الذى تهدلت هدمه فشرعها الى ذقنه وتواجهها.. الولد بطنه الأبيض العارى والرقية المشدودة للوراء.. يتطلع الناس حوله وعلى وجهه الطفولى الناحل تطوف ابتسامة يقتب معها بطنه للسكين. بأن يحبس أنفاسه فتندد كقرية موطاة للسكين عن طيب خاطر. فوقها وهذه من أضلع ناتئة تحت الجلد تشى بجوع قديم. تعود تخفق القرية أذ يفشها الولد باطلاق أنفاسه وقصاده.. الساقان المنفرجتان فى البنتلون المهلهل المشمور واليد القابضة على السكين جاعلة نصلها لصق السرة. راح الرجل يدور حول الولد والولد يفهمه فيدور له حول كعبيه دون أن تفارق وجهة البسمة وإن تزحزحت بطنه عن سن السكين يلاحقه الرجل ملاساً، فيكاد النصل ينفرس.

سقطت البرنيطة فلم يأبه الرجل الذى مضى يتمتم ويداور الولد كالذى يتحين موحداً أو لحظة ليسدد طعنته. إمتدت حبال الوقت بطينة مشحونه، ولبثا على تراقصهما المفزع زمنا سكنت له كل الحركات وكفت الهمهمات وبدا الأمر جاداً. إذ تقسم وجه الرجل عرقا وأخذت الرعشة بيده



الناقبضة على السكين وامتقع وجه الغلام وانصرف الى مراقبة حركة نصل السكين فى رعب جعله يسهو عن مداورة أبيه لايد أنه فوجئ باللعبة ولايد أن الرجل فوجئ بها أيضا ذلك الذى كف فجأة واستدار منهوكا صوب الجمهور يجفف عرقه ويصيح بصوت أبح مرعوش أخذه اللهاث.. إثنين جنيه كمان، أربعة رجالة يعنى كل واحد...

- ياعم خلصنا ورانا مصالح، الصلاة هتفوتنا.. أدى جنيه.
انتهز بعضهم الفرصة ليحسن وقفته، وتزحزحت أكتاف لتندس بينها أكتاف جديدة. وجلب آخرون على عجل حجارة جملوا فوقها وقفتهم.
- وأدى نص جنيه أهه

مد الرجل الأنيق يده بورقة النقد. ذلك المثلث مصفف الشعر بعناية غدا صوت الحاروى أكثر ارتياحا وغدت حركاته أكثر بطئا «نص جنيه.. راجل مجدع واحدا أثنين رجالة مجدع.. بضربة واحدة مالهاش تانى تخرج مصارين الولد على سن السكين واحد يقول لى حرام عليك داضناك أقول له..» قاطعه أحدهم ما مادا يده بورقة نقدية

- وأدى ربع جنيه.. فرحنا وعاد صوته المتمهل الهادئ «طيب واحد يقول لى حرام وإحنا على أذان ضهرية أقول أكل عيش.. يقول تدبّع ضناك أقول له عندى منه كثير- انفجر الواقفون بالضحك... ربع جنيه ياقندية يعنى خمسة رجالة...» قلل الوقوف المتحفزون وعلا لغظهم فى نفاذ صبر. أما الغلام فكلما ارتخت يده عن «دومه تحسه الرجل يمتبض السكين فتنه.

- هه.. الربع جنبه أهه

وتقدم ذات الرجل الوقور فى زهو مناوِلا الحارِى بذات اليد المخطِطة ورقة التقد. فبدا فى بدلتِه الكاملة وذقنه الحليق وحذائه اللامع. دس الرجل النقود فى عمق جيبه ونحى السكين ليشرم أكمامه الى مرفقيه، وينظرونه السائب حتى الركبتين. وصفق بيديه ثلاثا وتنحنح. قبض السكين وعاد الى مداورة الولد وملاحقة بطنه العارى. بدأ كأنه ينازل كبشا فى هيئة هذا البطن العارى الذى لم يعد يفعل شيئا غير أنه يدور له. فيشب الرجل كل حين فى الهواء ويلقى فى هدومه الواسعة وثبة يصيح معها.. إغفر يارب دبح الضنا.. يا قوة اللاء هب وكمن يقوى عزيمة الى الطعنة النجلاء. راح يبعد السكين لورا، ويدفعها لامام دفعة واحدة فتوشك أن تنغرس. وجعل يعيد الفعل ويكثر حركات الطعان ويشب طالبا الغفران أن سيفعل هذا ساعة آذان ظهيرة.

تبلى حجر الغلام وتقع البلى باطنى السروال المهلهل كله. واجتمعت بين قدميه بركة صغيرة والرجل يدور حول كعبه دورة سريعة ويباغت بطن الغلام ملاصقة بسن السكين فأوشكت أن تنفذ لتقضّ وقفة الحشد وتقضى عيونهم فيزحف حشدهم خطوة.. وخطوة يود أن يرى كل شئ.. كل شئ عن قرب. فقاة البطن بالسكين ونعرة الشرايين ساعة الطعن وفورة الدم وطرطشته من عمق البطن لامن خدعة ما. وخروج المصارين كأنبوب لحمى طرى دام يتدلى من النصل الحامى كتلة واحدة كثيفة بداها الحشد مثل خرطة شمام كاملة الاستدارة حول ثلثتين حائرتين. كتلة لها رقاب ممدودة لأمام تتحرك منها قدم فتزلق أقدام الكتلة خلفها تلقائيا لذات المسافة. يتفاح منها عطر يوم الجمعة، وتفغم رائحة النظافة والصابون. محكمة حصرها حول الرجل الذى أوشك والغلام المستسلم إندفع صوت محرض.. هه.. إضرب يللا.. هه والرجل مازال يتوثب بحركات الطعان، وصيحات طلب الغفران انطلق صوت ساخر بلهجة فيها زهق وكبر.. دا باينه مش ناوى.

جن جنون الرجل.. طار عقله دفعه واحدة، فاستدار فيهم مشهراً سكينه متقد العينين محدقاً برهة كمن يفتش عن نطقها. عمت الهرجلة والغوضى والفزع وانطلقوا فى حمى صرخاتهم والرعب سوايق ربح. لاتلمح منهم غير حذاء مفلوت هنا أو حبات مسبحه منفردة هناك.. والرجل يلاحقهم ويصوب فيهم الطعنات فلا يصيب الا الهواء بدا مثل زيزك انفلت عياره، يجرى الى اليمين مرة ومرة الى الشمال، فيتعثر وينهض مترنحا ليتعثر فى قدم ينظرونه الساتبة. صارخا فى التباث حقيقى، زاعقا فى ظهورهم وهم يتبعدون بكلام متداخل مبهم لايبين منه حرف، غير أنه السباب.. سوى كلمة.. صدقتوا.. ماصدقتوا.. يكررها فى خيال وهو يلوح فى هيئتهم البعيدة بكفه القابضة مازالت على السكين.

قصة

تضييع الاشياء الملقاة على الطريق الخالى

سحر توفيق

قالت للجسد الميت الراقد على ارضية الغرفة الفارغة: لا تستيقظ والا فإن استيقظت فقد ترانى وأنا اسرق.

جلست إلى جوار الجسد الميت، ضمت ذراعيها حول ركبتيها، نظرت اليه بحذر، قال: اعرف انى اضعت هذا الشيء الذى تركته لى، ولهذا فأنت الآن تأتينى.

بالامس كنت هناك، قلت لها هذه العلبة كانت لى، قالت بل هى لى وانت اخذتها. قلت كان بها شىء يخصنى، ولكنى لم اجرؤا ان اقول لها ذلك، فلقد تظن ان نفس الشىء يخصها هى، هذا هو كل شىء.

سمعت الحركة فى الخارج، قال: اعرف الآن انهم يبحثون عن شىء يأخذونه معهم، واعرف اننى انا التى اتيت بهم إلى هنا، ولهذا يجب ألا تستيقظ، والا فستعرف اننى جئت لكى اسرق.

نظرت فى حجرها، استندت رأسها للحظة على ركبتيها، قالت: قلت لك كل شىء فأرجوك إلا تستيقظ، اننى لم اذنّب، لقد اخذت هى العلبة، ولم اجرؤ أن أسألها، فلماذا تأتينى الآن؟

سمعتهم يجرون، قالت: الآن وضحت كل الاشياء لك، ولا بد أنك عرفت وطاردتهم فلا تطاردنى، لقد اردت فقط ان اقول لك اننى ذهبت فى رحلة طويلة، كنت اظن الرحلة ستكون طويلة، ربما إلى ان أتيك انا.

قالت: كنت اريد دائما ان اراك ولكنك اتيت مبكرا جدا، كانت هناك اشياء كثيرة مبعثرة حول قدمى، وكان على الا تحرك إلا بحذر شديد، وألا المس احد الاشياء.

وكان هذا شديد الصعوبة، ولهذا كان يجب ان اكون خائفة، وكان الخوف مفيدا جدا، لأنه كان يحمى كل الاشياء، لكن رغم ذلك كنت دائما اخطىء، لأن هذا الامر كان شديد الصعوبة.

قالت: تمنيت لو انك تستيقظ الآن وتحدثنى، لكننى اعرف انك ستطاردنى اذا حدث ذلك وسيكون حتما على أن اذهب.

وقامت، خرجت من الغرفة، نظرت حولها، ارتشعت، ركضت إلى الخارج ركضت إلى جوار الحائط، رأت الشرطى واقفا لا يتحرك، رأت الضوء الضعيف فى الفانوس القديم يهتز، عطف مع الجدار، خافت من الظلام، ورأت ضوءاً ضعيفا، همعت حركة، استندت إلى الجدار ونظرت بحذر، قالت لا بد لى ان اعود، عادت رأت الجسد الميت الراقد على ارضية الغرفة الفارغة قالت لن يمكننى اخذ أى شىء. ذهبت مرة أخرى، سارت بحذر شديد، ركضت، رأتهم يقفون هناك، خافت ركضت، ركضوا خلفها، قالوا: لم تأخذ شيئا فماذا اخذت انت؟ قالت اخذت هذا، مدت قبضة يدها، فتحتها ببطء، انفجرت الاصابع، تدلت فى الهواء، سقط الشىء على الارض، اخذوه، فتحوه، قالوا هل هو يخصك؟ قالت: لا اعرف. قالوا: يخلصنا؟ قالت: لا اعرف. قالوا: يخص من؟ قالت: ربما يخلصها هي، ولكن فى النهاية فانتى لا اعرف.

قالت: المرأة الشيباء كانت تتكلم، قالت انها كرهت ذلك الرجل كرها شديدا، وفى اللحظة التى كرهته فيها بشدة، وقع ميتا، كان ذلك ما قالت.

قالوا: من يأخذ هذا الشىء؟ قالت: لوضعناه هنا فربما يأتى هو ويأخذه، او تأتى هي، وتأخذه، او يأتى اى احد ويأخذه.

وضمعه وذهبوا، وقفت تنظر اليه، قالت اننى اريده، ذهبت، سارت الى جوار الحائط، رأت الجسد الميت الراقد على الرصيف الخالى، توقفت، نظرت اليه، قال: لقد تركته ربما محتاج اليه. سكتت. قالت: لآلمنى فانتى تركته لك. قالت: ساتيك به.

عادت لكنها لم تجده، نظرت حولها، رأت الشرطى يقف على الناحية الاخرى ولا يتحرك، قالت: لقد وضموه هنا ولكنه لم يعد موجودا، ذهبت، وجدت الجسد الميت الراقد على الرصيف الخالى. التصقت بالحائط، حاولت ان تركض لكنها لم تستطع، قالت: لقد تركته لعلك تأخذه فلماذا لم تأخذه؟ قالت: لقد وضموه الاشياء الكثيرة المبعثرة على الارض، فهل أتيتك بها كلها؟ قالت اخاف ان احرك قدمي فلعلها تلمس شيئا ولذلك فان على ان أتحر ك بحذر، قالت: ولذلك فان على الا اتحرك، قالت هل أتيتك بها كلها؟

قالت: لقد كنت اريد فقط ان اقول لك اننى كنت أعجب ما اراه يتعامل معى بدون الفة، وربما كان السبب شيئا ما، ولكنى لا اعرفه، وربما كان السبب انه رآنى، وأنا اضيع الشىء الذى تركته لى، ولكنى قلت لك اننى لم اكن اجرؤ ان أسألها.

قالت: ربما كان على الآن ان اذهب، وإلا فانك قد ترانى وتأخذنى، لقد قلت لك انك أتيت مبكرا جدا.

سارت. سمعت حركة خلفها، خافت، ركضت الى جانب الجدار، قالت: لقد قلت لك الا تطاردنى، قالت الجرح كان غائرا فى الجبهة وكان على ان اخاف.

نظرت إلى اعلى اصطدمت بشىء، وقعت على الارض، تحسست حافة الرصيف وجدتها حادة، تحسست صبرها، احسبت باللزوجة، مدت يدها فى التجويف، رأت الدم، قبلته فتولت وجهها، زحفت، انقلبت على جانبها، نظرت الى الجسد الميت الملقى على الطريق الخالى، قالت: كان على دائما ان اخاف، ولذلك كان يجب الا اتحرك.

قالت: لقد قلت لهم الا يضعوا كل هذه الاشياء حول قدمى، فقد كان هذا شديد الصعوبة.

حذقت فى الظلمة، قالت لم اكن اريدك ان تأتى الآن، فهل حتما ستأخذنى معك؟

الساق ... الوردية ... الشمس

رابع بدير

إندفعت أمل إلى الداخل، ويدها عروسة صغيرة. بينما مالت فدوى على أمها من الخلف تساعدتها على الجلوس فوق المقعد المجاور للباب.

فكت الأم «طرحتها» السوداء، فبان جات العرق المنسالة فوق رقبتها البيضاء السمينة، و أخرجت من صدرها (الروشته) ... والقتها فوق المنضدة الدائرية الصغيرة التي تتوسط الصالة.

جرت أمل الى أبيها ضاحكة، وهي تلوح بعروستها، فإستدار بيضاء من مقعده المجاور لباب الشرفة المفتوح، والتقط الورقة بصعوبة، وبدأ فى قراءتها على مهل.. بينما فكت فدوى أزوار «بلوزتها» الحمراء... وإرقت فوق الكنية.. تنتظر أن يفرغ أبوها من قراءة الورقة متطلعة بعينيها الى شهادة الدبلوم المعلقة فوق الجدار.. مجاورة لصورة أخيها فى زيه العسكري... ملتنصتا بطرف اطارها شارة سوداء بالية.. خلعت الأم حذاءها الأسود بصعوبة.. وتدرجت الورقة من يد الأب فوق الجزء المتآكل من المفروش الأبيض المزخرف بورود حمراء باهتة.. فبان للأم وحدها الشقب الصغير فى (الفانلة) ... وتلاقت عيناها للحظات بعيني فدوى التي كانت تعبت بأصابعها فى الاتساخ الناتج عن العرق فوق صدرها.

إبتعدت أمل عن أبيها الذى هز رأسه الأثيب، وحول جسده كله ناحية الشرفة... حاولت الأم أن تمد ساقها اليمنى المتورمة، وإرتطمت أمل بحاقة المنضدة فجذبته فدوى الى جوارها فوق الكنية... فتعالى بكاء الطفلة.. عندئذ أطلقت الأم صرختها الأولى، فانتفض الأب الكسيع، وتلاقت عيونهم، وبوغت أمل، فكتف عن البكاء... وومضت عيونهم.. عاكسة ضوء الشمس المشع فى جنبات الصالة.

المحمودة/ بحيرة

قصة رف الحمام خالد منصور

كانت الساعة تدق الثانية عشرة عندما مللت الجلوس على المقعد الجلدي المنتصب الظهر. توقفت في منتصف الحجرة أرقب رفاً للحمام منسوجاً بالبساط البني الكالغ، أتبين بياض خيوطه التي كانت بيضاء. أحاول أن أميز أحجبة كانت له. كانت خيوط النسيج نافرة في مواضع كثيرة. لم يبق واضحاً غير عيون دائرية خضراء خلف مناقير حادة منكسرة ومضمومة.

سمعت وقع أقدام منتظما يقترب في الممر خارج الحجرة. رفعت رأسي. كان باب الغرفة موارباً. مر من اليمين إلى اليسار، لم يلتفت، خرجت مسرعاً ولحقت به، أمسكت برفقه.

«الم يحضر المحقق بعد؟» . سألته

« أنتظر في الغرفة » . قالها في لهجة امرأة

«لو.....» . لم أكمل..

تركني واقفاً بالممر ودقات حذائه العسكري تزداد أتساعاً على بلاط الممر العاري كلما أبتعد. تنفرج الستائر السوداء الغليظة قليلاً عن نوافذ مغلقة ومسيجة بشباك حديدية وشمس تكاد أن تشرق وأن تهرب ضوها للمكان.

ماذا لو عدوت الآن...؟

لو قفزت ونزعت مزقت تلك الأستار الغليظة وأنطلقت طرت عبر الزجاج ألحق بعصفور يفتتح أنشودة للصباح تحت الشمس والمطر قبل أن يرحل خلف رزق يومه..

ماذا لو...؟

سقطت منهكاً على أحد المقاعد.

وقف المحقق عن مقعده الضخم خلف مكتبه العريض تعلو فمه الدقيق أبتسامه مرسومة وملصقة بعناية على أنفه وعينيه. أشار إلى المقعد على يمين المكتب. لم أجلس. واصل القراءة في ملف مفتوح أمامه ناظراً إلى بين الحين والآخر. سألت في عصبية عن سبب استدعائي؟. عن تركي بغرفة الانتظار حتى الفجر؟



ضيع عقرب الشواني دورة كاملة فى الساعة المعلقة فوق رأسه.. أهتزت يدى وأنا أشعل
السيجارة. القيت بعود الثقاب فى المنفضة وجلست.

زابلنى التوتر فجأة. كل شيء يحدث كما قرأت فى إحدى القصص. سيلاطفنى قليلاً
ويسألنى عن أحوالى ثم رويدا رويدا تنهمر الأسئلة. أسئلة عن كل شيء... عن الأصدقاء والاعداء
والحرب والسلام والاقتصاد ورغيف الخبز وعن سبب أرداء النساء للحجاب.

ضغط على جرس أمامه. دخل رجل المر يحمل صينية عليها كوبان من الشاي.
وضع أحدهما أمامى. وقف المحقق وأخذ يسير فى الغرفة عاقداً يديه خلف ظهره. مرت دقيقة
فى ساعة الحائط.

توقف فى منتصف الغرفة لمخبطتين. أحسست عينيه فى صدغى. ألتفتُ ببطء. انفرجت شفتاه.
- سترد على جميع الأسئلة الموجودة بالملف الأخضر الموضوع أمامك بوضوح وبدقة
وبالتفصيل.

-أريد...

- سيكون هذا فى مصلحتك. لاداعى للتصويه والكذب.

-ولكن...

-أمامك ساعتان

أغلق باب الغرفة خلفه.

مددت يدى. فتحت الملف. لكل ورقة سؤال يقف وحيداً فى قمة البياض مطبوعاً على الآلة
الكاتبة. كنت فى تلك الحالة من الانتباه الشديد التى نلى الآرهاق والسهرة عندما تصير الخواص
مشدودة كالأوتار، كنت فى حالة مابعد التعب. وكان القلم يسير داخل يدى على الورقة البيضاء
لا يكتب بل يرسم. ألتفت للصفحة رأيتنى قد رسمت النيل ورسمت شجرة جرداء وسما. ملبدة
بالغيوم. قلبت الصفحة. رسمتني واقفاً أنتظرك ورسمت الأمطار تهبط على وجهى المرفوع لأعلى
تتسلل خلسة إلى قلبى تسح عنه حزناً لم تدمع له عينائى...

-هيه يامجنون، صرخت جذلة وهى تضع مظلتها فوقنا
-لم تأخرت؟، سألتها فى شجن وعتاب.
-لم لم تحضر أنت؟، سألتنى فى غضب طفولى.
-تعرفين سأمت كل تلك الاجتماعات التى تبدأ كل مرة من حيث بدأت فى المرة السابقة
ولا تنتهى أبداً إلا لإجتماع آخر.

-

-

- فيما تفكر؟

- لو القينا للابسنا والمظلة للنيل وسرنا عارين تحت المطر. ضحكنا عالياً ودفعتنى بيدها فى
رفق ملقبة بالمظلة للنيل وهى تجرى.. تجرى نحوه وقد أخذ الهواء مند يلها قطارت خصلات شعرها
بين خيوط المطر.

رسم القلم خطأ كاد يمزق الورقة التى أرتفعت فى يد المحقق قرب عينيه. نظر إليها ثانية
مغمضاً ثم كورها بيديه وأطاح بها صارخاً: نحن لانهب.. نحن لانهب.
أمسكت يدها بياقة قميصى وهو يهزنى ويكرر نفس الجملة فى غضب جنونى.. كانت الأقدام
تتدافع إلى داخل الحجرة بينما أنسل القلم من يدي وتدرج على البساط تحت المكتب.
كانت يده تنهال على وجهى يميناً ويساراً فازداد التصاقاً بلباسى والمطر.. أحدهم يقذفنى
لأحدهم فأرتقى فى صدرك:

هذأ يلا الأفق مندفعاً إلى أنفى فنجرى إذ تسقط قنابل الدخان أمامنا

يأتى جنود مدرعون من الورا.. نجرى لليسين.

نعود- يأتون- نجرى- فباتون.

تذهب يدي ليدك وتهرب للمنتصف.

يأتون من كل اتجاه- نقف

جسدين كالمتراس.

ويدانا فى يدينا.

كأنهما حجر.

قصة العطش أكرم القصاص

لا أذكر كم مرة عرضت نفسى فى مثل هذه الأماكن. ولا كم مرة عدت وأنا أشعر بالخيبة لكن الشعور بالحزن والعطش يزداد يوماً بعد يوم. عندما دخلت الى المحطة كانت الضجة تملأ المكان، تتداخل أصوات القطارات مع ميكروفون المحطة الداخلى وأصوات الناس يذهبون ويروحون- فالיום يوم خميس، والأغلبية عائدة فى إجازات اسبوعية الى قراهم وبلادهم.. ولابد أن كثيرين منهم قدموا مثلى لعرض أنفسهم فى اختبارات عمل أو أحد مكاتب السفر للفوز بعقد عمل فى الخارج. مررت على جنود يقفون بالقرب من مجموعة سياح أجانب بينهم سبع نساء يرتدين شورتات ملونة. الجنود يتغامزون ويمصصون شفاههم ويتبادلون التعليقات وهم ينظرون الى سيقان النساء. والسواح متخطفون فى أحاديثهم. إنصرفت الى دورة المياه لأزيل الملح المتراكم على وجهى والأتربة التى تملأ فمى وأنفى- وأشرب لعل هذا الشعور بالعطش أن يفارقنى.

فى الصباح كنت أخرج من فوهة الغرفة الرطبة المزدهمة بأسمى وأخترى الستة، والثى لاتفادرها رائحة العطن والدخان. أحمل المظروف الأصفر وقد راجعت الأوراق القابعة فيه منذ المرات السابقة- شهادات التخرج والميلاد والخيرة وزاد عليها المربع الصغير الذى فيه الاعلان وعنوان مكتب التوظيف تلقفنى الشارع الضيق ببرده والطين المتكسد من أثر المطر، والماء الذى سكبته النساء فى الصباح الباكر وكان الصابون لايزال طافيا على سطح الطين. مددت نفسى الى الخنقية الوحيدة فى دورة المياه وبعد أن غسلت وجهى ورقبتى. شربت كثيراً حتى أحسست بمغص الماء فى المعدة الحاوية. خرجت ولازلت عطشاناً.

كان الجنود لا يزلوا يتحلقون حول السياح وبعض حاملي المظاريف الصفراء يتفرجون، كانت السانحات تبتسمن والجنود يتغامزون. وكل من يمر ينظر ويتوقف ثم يواصل المسير أو ينضم الى جميع المتفرجين.

جندي في المنطقة الغربية ينقش اسم صبيته على دبشك البندقية، يتلو الشعر ويحرس الرمال . وفي الاجازات يخرجان في فسحة على النيل. يتبادلان الحلم. وينتظران إنتهاء التجنيد ليعمل ويجتمع الشمل
انتزعت نفسى واتجهت الى الرصيف حيث يقف القطار محشوا بالركاب كقم مجنون ، يخرج الركاب من أبوابه وفتحاته. تتناثر منه أصوات الركاب، يتحدثون ويتشاقون أى -رجلى يا ابن الكلب ميه وشأى.

* فى الصباح كان القطار أيضا مزدحما، وأقف على قدم واحدة والدخان ورائحة العرق والأجساد وطعم الجبن والخبز الجاف فى فمى منذ غادرت الغرفة كل ذلك يزيد الشعور بالعطش يقف فى المحطات لينزل منه أفراد، تصعد اليه أفواج، ويزداد ذوو المظاريف الصفراء وتختلط أصوات الركاب. وباعة اللب والشأى بأصوات احتكاك عجلات القطار بقضبان السكة الحديد. وعندما وصل الى القاهرة كان يقرع الركاب على الرصيف. خلصت نفسى ونزلت لأتنقش التراب عن ملابسى، ذبت فى الزحام المندفع فى كتل الى خارج المحطة الى محطة الأتوبيس. وأمامى وخلفى كان حاملوا المظاريف الصفراء محطة الأتوبيس مذبذبة بالبشر من كل الألوان يتحركون كالدجاج المذعور، تأتى عربات الاتوبيس لتتقى ركابها وتلتهم غيرهم ويتحرك وسط ضجة الاتها والدخان المندفع من مؤخراتها. قفزت الى احداها يدفعنى الزحام وحاملوا المظاريف. دخلت موليا وجهى شطر مكتب التوظيف. على احدى المصاطب الحجرية على الرصيف، جلست أنتظر تحرك القطار. بجوارى كان يجلس عجوز وأمرأة وعدة أطفال يتقافزون كالضفادع.

الرجل الجالس خلف المكتب الفخم، فى الغرفة المكيفة بنظاراته الذهبية، سألنى عن اسمى ومؤهلنى وأعمالى السابقة، وعدد أفراد الأسرة وانتمائى السياسى وحالى الاجتماعية وسعر العملة. وأنا أجيبه كنت أنظر الى زجاج المكتب اللامع وطاقم الأقلام الانيق، والدوسيهات الملونة المرتبة بعناية. لم أكمل كلامى رن جرس التليفون الأحمر بجواره رفع الساعة تآلو- ابتمس وبدأ يرحب بمحدثه، أو محدثه كما فهمت من طريقته فى التحدث، كان يعبث بأزرار جلبابه الشديد البياض، ويدور بالكرس يمينه ويسره وخلفه على الحائط كانت صورة منظر غروب الشمس فى غابة تغطى الجدار تعالى صوته بأسلوب رقيق وهو يتلوى ويلحق بلسانه فى الفراغ. يضغط على مخارج الكلمات بلعت ريقى.

عندما مشينا آخر مرة. تركتنى أمسك يداها فى يدي، نظرت فى عيني كثيرا ضحكت حتى اصفر وجهها. دمعت عيناها تركتنى احيط خصرها وأنا أوصلها لمنزلهم وعندما وصلنا فاجأتنى

«حضر رجل عربى من الخليج لأبى ودفع له حتى يتزوجنى وسوف أسافر معه بعد أسبوع» وقفنا فى الظلام مدت يدها الى وجهى احتضنتنى، غبنا فى حضن عميق انسلت من بين يدى وقالت أحبك- وجرت مسرعة فى الظلام إزداد عطشى كان الرجل قد أنهى مكالمته وتنبه لوجودى صرفنى بعد أن أعطانى ورقة كتبت فيها بياناتى، أخذها الرجل الواقف على الباب، نظر فيها يقرق ورماها على كومة من مثيلاتها بجواره. وعندما امتدرت اليه قال دون أن ينظر الى «سوف نرسل لك إن احتجنا»!

خرجت وملمس الكرسي البارد على مؤخرتى. ليست هذه هى أول مرة يقال فيها «سوف نرسل لك» مئات سبقونى ومئات ينتظرون. يضيق الشارع. ويزداد الشعور بالفرة. وسط المباني العالية بواجهاتها الزجاجية أقف كالمتمسول أهدق فى واجهة المحل الملى بالبضائع صورتى على الزجاج تضيق فى المعروضات أنتظر أتوبيس لم يأت. امشى متمسكا، أهدق فى النساء المصوغات بالألوان والملابس تفوح رائحتهن تختلط برائحة الفم الذى لم تغيره بعد لقمة الغذاء. تمرق السيارات، وركابها يهتزون مع نفحات شبة تسيل على الشارع، ألتمس الرصيف مسكونا بالبرود العطش والأحلام النازفة. إنتبهت على صغير القطار. اندفعت حاشرا نفسى وسط أكوام البشر التى تسد باب العربة قلصت حتى دخلت، وبدي تقبض على المطروف الأصفر أحسست بحرارة الأنفاس، والدخان يختلط برائحة عطنة تملأ الجو كتمت أنفاسى لحظة كان القطار يتحرك ببطئ، والهواء البارد ينساب من الثواخذ المكسورة. أضاعت لمبات متناثرة فى سقف العربة بضوء باهت يخرج بالكاد من التراب الذى يغطيها حرارة الأجساد فى الزحام لنساء ورجال وعيال، تختلط مع أصوات الباعة الذين يتقافزون وسط الركاب كالبهلوانات ويتبادلون معهم الحديث والشتائم. وفوق الأرفف يتكدس الجنود فى أكوام وقد فكوا أربطة أحذيتهم لتقذف الى الجو الخائى بالروائح العطنة التى تختلط مع رائحة المراض فى مؤخرة العربة.

«عندما عادت بعد عدة شهور حكى لى كيف كان يضربها وينزع عنها ملابسها ليتفرج عليها ويعفها ويسب أهلها للصوص. كانت شاحبة حزينة عندما قبلتنى وأنصرفت. عادت الى زوجها فى الخليج وفتح أبوها سوبر ماركت»..

ارتفع ضجيج ارتطام عجلات القطار بوصلات القضبان واختلطت الروائح والأصوات. جاء الكمسارى، تبادل الشتائم مع الجنود على الأرفف، وسب الدرجة الثالثة وركابها. كان القطار يرسل صغيرا مبجوحا بين الحين والآخر. وارتفع صوت غناء شجى متعجب لأحد جنود الأرفف وازداد شعورى بالعطش.

قصة
الانفلات
محمد شكرى عبود



ومن تشققات الكسور يتسرب، وطقطقات الحجر المقشور.. يلقي بهسهسة منمقة تتردد أصداؤها. ترتطم بجدران العزل الموحش.. وتعود له وهو ينسحب بطينا بطينا... يتفرق فى الأرجاء... ويتخلل نسيج لفائف الكتان العبق برائحة الغرابية الكابية. ونقش المنمنمات فى صفائح الذهب. تغلف أركان المركبة، والعيون الحية... ترتاح ترمق أبدا فى سكينه باردة... يرتكن فى نقش كف ممطوط الأصابع بدقة متناهية، ويتعلق بطرف اظفر الابهام، يزحزحه... يحاول هزهزته... يستدير مكانه.. ثمة حس بأن هناك من جاويه... يغيب لحظات. يتفقد حتى الشرائط الحرة فى الفراغ...

يعتدل محركا الاظفر.. يضرب ليكسره... يشتد فى الالتصاق ليتجمد هو فيسرع بالخروج، بعد أن اكتشف أنه من جاويه... ويعود فى للممة حافة آخر كسر لم تكن لتدعه حتى ولو أبى.

شعر
مكابدة
رفعت سلام

مَرِحًا دُونَ مَنَاسِبَةٍ أَمْضَى مُتَوَجِّعًا بِأَلْفُحُوضِ الْغَرِيبِ عَائِشًا بِأَلْحَرَمَاتِ الَّتِي
تَطُولُهَا يَدِي فِي سَوْدَةِ الْمَلَلِ الْكَلِيمِ تِلْكَ عَادَتِي فِي لَيَالِي الشِّتَاءِ حِينَ تُطْفِرُ السَّمَاءُ
لِسَاءٍ وَمَطَرًا وَمَرَارَةً فَيَنْفَطِرُ الْقَلْبُ انْفِطَارًا فَاَمْضِي فِي الشَّوَارِعِ الْخَالِيَةِ أَرَادَةً الْأَشْجَارِ
لِنَدِيَةٍ عَنْ نَفْسِهَا وَالْأَسْفَلُ لَامَعَ صَقِيلٌ أَوْشَرْتُ الْأَعْشَابَ بِمَا لَمْ يَخْطُرَ فِي الْبَالِ
نُتُوشُنِي بِمَا خَطَرَ فِي الْبَالِ فَيَا أَيُّهَا الْأَوْعَادُ لَسْتُمْ قَضَائِي لَسْتُمْ قَضَائِي وَلَسْتُ غَيْرِ
زَيْمٍ فَاتُّنَدُوا الْيَوْمَ الَّذِي لَا يَمُودُ مَضَى كَسَمَرَتِي الشَّهِيرَةِ وَلَكِنِّي بَاقٍ أَعْوَى فِي وَادٍ
أَغِيرِ ذِي زُرْعٍ مَتَوَجِّعًا بِأَلْفُحُوضِ الْغَرِيبِ تَارَةً فَمَا لِلْأَرْضِ تَسْتَلْقِي وَتُغْطِي ظَهْرَهَا
لِمَجْلُودٍ بِالسَّيَاطِ مَالِ الْفَجِيعَةِ طَائِرٌ يَحُلِقُ وَلَا يَحِطُ مَالِي أَنَا وَقَدْ دَنَتْ دَيْمُونَتِي دُونَ
انْتِهَاءٍ فَاَنْظُرُوا بِأَعْيُنِي الطَّرِيقَ حُلَّ مَرَحٍ مُرِيبٍ كَمَرَحِي الْعَابِرِ أَمْ ظُلٌّ عَلَى وَجْهِهِ يُوجِبُ
وَلَا يَنْجِلِي حِينَ تَهْرَبُ الْفَرَانِ مِنَ السَّفِينَةِ الْفَارِقَةِ رُويْدَكَ أَيُّهَا الْقَلْبُ الْحَرَامُ (١) لِمَاذَا
نَهَرَبُ الْفَرَانِ مِنَ الْقَصِيدَةِ الْآخِرَةِ وَنَحْتَاجُ الشَّوَارِعَ بَغْتَةً وَأَنَا مَرِحٌ دُونَ مَنَاسِبَةٍ
أَصْرُخُ فِي الْبَرِيَّةِ بِأَقْوَمٍ قَدْ زَهَقَ الْحَقُّ وَجَاءَ الْبَاطِلُ إِنْ الْبَاطِلُ كَانَ فَعُولًا وَأَنَا لَسْتُ
الْفَاعِلُ بَلَا تَذَمُّ أَوْ تَذْكَارُ ذَهَبِي أَوْ قَضَى دُونَ ذُرِيَّةٍ وَأَشْهَدُكُمْ هَا هِيَ الزُّوْفَةُ مُحَاصِرَةٌ
بَغَابَةِ مِنَ الْمَآذِنِ الْمُسْتَوْنَةِ الضَّارِعَةِ (٢) قَلَمُنْ أَشْكُو وَالْمَالُ مَالُ اللَّهِ وَالْبَيْتُ بَيْتُ اللَّهِ
نَشِيرَعُوا مِنْ مَالِ اللَّهِ لِبَيْتِ اللَّهِ فَلَسْتُ سَوَى حَشَرَاتٍ بِلَهَاءِ وَالسَّمَاءُ مَبْقُودَةٌ فِي
مَدِينَةٍ بِلَا مَسَاءٍ هِيَ الظَّهِيرَةُ وَالظَّهِيرَةُ وَالْثَّرَابُ وَالصَّرَاحُ وَالْعَفْوَةُ الْمَسَاءُ
وَالْهَنُوكُ وَالظَّهِيرَةُ وَلَا أَحَدٌ لِأَحَدٍ لَا يَتَتَابَعِي الْفَنَاءُ وَلَا الرِّثَاءُ مَوْعِدٌ مَخَاتِلُ وَسَاعَةٌ
لَا تَسْمَعُنِي وَسَعَى سَدَى وَلَا وَقْتُ لَشَى فَايْتَهَجُوا فُهِرَ وَقْتُ الْمَهَانَةِ وَالسَّرِقَةِ وَالْمُؤَامَرَةِ
وَالْتَسَلُّ وَالْكَذِبِ وَالْكَلامِ وَوَقْتُ حِينَ تَنْبُضُ فِي الْقَلْبِ فِقَاقِيحُ مِنَ الرَّمْلِ وَأَشْوَالُ
التَّعَبِ فَاتْرَكُونِي وَشَأْنِي أَنْفَرُ فِي قَبَةِ الْوَقْتِ وَأَجْلُو الْمَآكَرَةِ كَمِ السَّاعَةِ (٣) الْآنَ قَلْتُ
اتْرَكُونِي فَرُودَةُ الرَّمَادِ تَطْفُرُ عَلَى الْمَاءِ الْمُنَاسِبِ فَيَنْكَسِرُ النِّعَاسُ وَاحْتِمَالُ أَيِّ شَيْءٍ
أَسْنَا أَمْضَى وَكُلُّ الظَّنِّ إِثْمٌ وَحَوْرِيَّاتِ اللَّيْلِ لَا تَوَاتِيَنِي لِلْمَرَّةِ الْآخِرَةِ فَلَا تَتْرَكُونِي

أشعث كالسيف مالى حيلة غير لقط الحصى والخط فى التراب فأخط وأمحو الخط ثم
أخطه خطا جديداً فيهرب منى الكلام والمخاطبة إلا فرجة ضيقة ضيقة فأنقذ منها
بفتة

ولا أسمى البحر قبرة،
فبقلت من يدى النسيان.
ولا أراودُ الأرض اللعينة،
أو أستجيب لها،
فلا يخطر على بَسدى الزمان.
ها أنا حجرٌ،
فى مفرقِ الوقت: مرمىٌ
أعابثُ الأشياء واللقطاء،
محتدمٌ ومثلول،
وشارتى الشهيرة: خرقة الصعلوك،
أشهرها- برغم الأنف- بالية وعالية،
بلا إذعان
قدونى: البحر قبرة،
تراودنى.
فأعدو خلفها، فى مفرقِ الوقت،
شريفاً، دون تذكار،
فيسكن جسمى النسيان.

تأتينى أمواج الصراخ المارقة من المهورد القدية فأفتح لها حضنى الوارف
وأهددها الى أن تنام هادئة ولا أنام فاتركونى ساعة بما أيتها الأوغاد حتى أفض
اشتياك المأذن التى توصل الأفق دونى غابة من بخور وطلاسم وعفاريت وأنبياء
اتركونى ساعة أو لاتركونى فإنى صارق منكم وأنتم نائمون الى منغافى يمنحنى
اندياحا غامضا أو طمانينة مريبة فكيف تهرب الشيران من القصيدة ولا يدركنى
التعب واللعنة الرمادية من يدركنى فبأتينى بالجننيات براودننى عما لا أعلم
فأمضى مأخوذاً فى أذيالهن أنا من شبت عينه من النظر وأذنه من السمع وقلبه
من الاتكسار الدورى على حواف النساء المستوتة مسلوما أتوقع الضربة القادمة
القاصمة فلا تأتى حتى يدركنى الهأس ولا أدركه وحين يدركنى الكلام أدركه
فيدركنى النسيان فأنسى لكنى أمضى والأقدام تسوخ فيها أبعها الجننيات اللهيبات
لقد أدركنى النسيان وما أدرككن لقلن بأمة آصرة مشدود للتيه فأتقن جرابى

الضائع أو أنان جوادى الجامع منى فتتمهلن قليلا لأللم أشلاتى شلوا شلوا فأقص
عليكن أحسن القصص التى لا أعرفها الهوى حتى تأتبنى أمواج الصراخ المارقة
فتحبسنى صرخة فتعطونى فى مروقها فلا أنتظر اشتعال وردة الرماد عن امرأة لم
تخطر فى القلب مرة واحدة ولم تلق ساكنة حافية على الرمل النارى ساعة أو بعض
ساعة بلا شهيق أو زفير ليست امرأتى ولا حلى المراوغ لكنها فكرة تغرى بالنعاس
ويانكسار السوسن السرى وانكسارى الدورى حيناً بعد حين إلى أن تنفتح فى الأفق
ثغرة كثقب إبرة أنفذ منه بلا سوء متوهجا بالغموض الغريب وشارتى الشهيرة خوقة
الصعلوك الأبق أشهرها عالية بالية فتعرفونى فتفسحوا الطريق لى راغمين فأنسل
مرفقا خلفا (٧) فلا تعرفونى فأرفع عقيرتى بالصباح فلا تسمعونى ولكنكم حين
تقرون القيام بالهمة الزوجية تعثرون بى حجرا فى مفرق الوقت فتتكفنون
فبنتابنى الفرح الفادح فهل لى أن أسميكم أم لا أسمى نفسى سكة للسالكين أم
أترجل عن صهوة الفرس وألقى مرثية غير عصاء فى بكاء الأطلال يقول مطلعها

غاض الرثاء

لادمعة تهرى

ولا أجرى وراء الطائر الوهى

أحسبه قطاة، أو غزالا،

رياء،

موجا بلا أصداء

عار من الأوزام والأوهام

متكى على ربح المراوحة الأليمة،

وانتظار يائس فى فاصل الوقت العصيب

لمن يجرى

ولا يجرى

مع الهكاء،

عار

كما فى الموت

حرا، مطلقا،

أستنفذ الزمن اللعين بلعبة،

أو صرخة

أو جملة مائية دون انتهاء..

هى سودى،

لا تقبل التشبيه والتأويل،

واحدة، شروء،
 مثلما حجر على خط السماء.
 فأتروني ساعة
 حتى أعد رثائي الطللي
 أو
 لاتتركوني
 بعدما برح الحفاء.

فَلَا يُجِدِي الْبِكَاءُ عَلَى اللَّيْلِ الْمَرَّاقِ وَالْعَصَائِرِ الْفَارِّهِ مِنَ يَدِي عِنْدَ الظُّهيرةِ إِلَى
 مَدَى مِنَ الشَّرَاكِ الْمُخَادِعَةِ الَّتِي تَشْبِهُ الشَّعْرَ الْحَدَائِثُ وَمَا هِيَ بِهِ لِاتَّشَبِهَ شَيْئًا بَلْ
 تَشْبِهُنِي شَكْلًا لَامْضُمُونَا فِهَلْ هُنَاكَ عِلَاقَةٌ مَا فَأَمَشِي وَتَبَدُّ عَلَى صَفْحَةِ الْمَاءِ أَصْفَرُ
 لَحْنًا لَمْ أَسْمَعِهِ إِلَى أَنْ أَمْلُغَ الْحَرَكَةَ الرَّابِعَةَ فَأَنْسَى هُوَ الْجَحِيمِ الَّذِي وَعَدَ اللَّهُ بِهِ
 الثَّائِبِينَ فَلَسْتُ مَخَاتِلًا وَلَكِنِّي غَايَةُ الْمَآذِنِ أَضَاعَتْ الْأَزْرَقُ مِنِّي وَلَمْ تَنْحَنِي طُمَآنِينَةَ
 الْعَارِفِينَ بَلْ مَنَحَنِي أَسْرَابَ سَحَرَةٍ بَرَّةٍ وَأَنْبِيَاءَ كَاذِبِينَ وَسَاءَ نَحَاسَةٌ بَلَا نَحْمُومَ فَكَانَ
 لِي^(٨) أَنْ أَلْقَطَ الْخَصَا وَأَقْلَذَهُ فَيَصِيرَ نَحْمُومًا وَغِيومًا لَكِنِّي كُنْتُ حَزِينًا مَهْمُومًا
 فَاتَّرْتُ الرَّجُلَ إِلَى الْجَبْهَةِ الْمُقَابِلَةِ إِلَى أَنْ يَهْزُونَ الْأَوَانُ لَكِنِّهِ لَا يَزُونَ فَلَبَسْتُ الْحِرْقَةَ
 وَحَسَوْتُ عَلَى رَأْسِي الرَّمَادَ وَعَلَى وَجْهِهِ السَّوَادَ وَسَعَيْتُ فِي الْأَسْوَاقِ مِثْلَ السَّيْفِ
 قَرْدًا فَاسْمَعُونِي أَنَا الَّذِي سَمِعْتُ أَذَنَهُ مِنَ السَّمْعِ لَا أَقُولُ مَا تَقُولُونَ وَلَا أَنْتُمْ قَاتِلُونَ مَا
 أَقُولُ وَبَيْنَنَا هَاوِيَةٌ^(٩) لَا أَصْفُهَا فَلَا تَقْرُبُوهَا فَتَكُونُوا مِنَ الْخَاسِرِينَ وَلَا تَقْرُبُونِي
 فَأَكُونُ وَلَا أَكُونُ وَتَدَا فِي حَقْلِ أَوْسَبِهَا فِي قَصِيدَةٍ مُتْلَزِمَةٍ مَدَامُ هُنَا لَطُيُورٌ سُودَاءُ نَحْطُ
 عَلَى أَشْجَارٍ جَرْدَاءٍ فَتَحْمُوى عَوَاءٌ هُوَا حُطَّةَ الْقَهْلُولَةِ لَا ظِلَّ غَيْرِ الرَّمْلِ لَالِونَ غَيْرِ
 الْمَلِكِ اللَّثِيمِ وَالْتِمَاعَةَ الْأَشْيَاءِ لَحْطَةً لَتَنْظِفِي إِلَى لَيْلٍ كَمُوجِ الْبَحْرِ أَرْضِي سُدَّ وَلَهُ بَلَا
 التَّيَاعِ لَا تَنْقَطَاعَ لَا دَوَاعٍ لَا دَوَاعٍ سَتَلْتَقِي قَرِيبًا حِينَ تَأْتِي السَّاحِرَاتُ مَرَّةً أُخْرَى
 فَأَمْضِي خَلْفَهُنَّ لَا أَفْلَتُهُنَّ إِلَى أَنْ يَبْلُغْنَ بِي بَدْرَةَ الْمُنْتَهَى غَايَتِي الْغَرِيبَةَ قَبْلَتِي
 الْمَرِيبَةَ فَلَا يَأْخُذْنِي النَّعَاسُ وَالنَّسِيَانُ السَّهْلُ عَلَى سُلْمِ الْمَاءِ أَسِيرًا كَسُوسَنَةٍ بَلَا
 سَيْنِينَ أَوْ سُلْحَفَاتٍ بَلَا رَأْسَ سَبِيلِي سَالِكٌ لَامْتَحِيلٍ وَاسْتِدَارَةٌ سَاعَتِي تَسْمَى فَتَسْتَلِبُ
 السُّؤَالَ إِلَى سُؤَالٍ ثُمَّ تَسْمَى تَسْتَدِيرُ وَتَسْتَدِيرُ فَاسْتَغِيثُ بِسَاحِرَاتِي لَيْسَ بِمَسْمُوعٍ
 اسْتَفْثَانِي فَاسْحَبْ سِفْنِي الْمَكْسُورَ أَصْرُخُ فِي السِّيَاقِ سُدَى مَسْعَايَ سُدَى فَيَسْرِقُنِي
 النَّعَاسُ وَالنَّسِيَانُ عَلَى سُلْمِ الْمَاءِ أَسِيرًا كَسِيرًا فَأَنَامُ أَنَامَ سَامَتِ سِيرَتِي وَفَسَدَتْ
 سَمْعَتِي وَمَا لَفَتَ مَا لَاعَيْنُ مِنْ قَبْلِ رَأْتِ أَوْ أَذُنْ سَمِعْتُ أَوْ خَطَرَ عَلَى قَلْبِ بَشَرٍ فَلَا
 تَسْأَلُونِي إِنْ رَأَيْتُمُونِي مَرَحًا دُونَ مَنَاسِبَةٍ أَمْضَى مَتَوَهِّجًا بِالْقَمُوضِ الْقَرِيبِ غَايَةً
 بِالْمَحْرَمَاتِ الَّتِي تَطُولُهَا يَدِي وَلَا تَطُولُهَا قَفِي كَثْرَةُ السُّؤَالِ كَثْرَةُ الْغَمِّ دَعُونِي فَقَدْ
 رَمَيْتُ الْأَجَابَاتِ فِي الطَّرِيقِ وَلَا أَفْتَشُ عَنْ إِجَابَاتٍ جَدِيدَةٍ فَقَدْ اكْتَسَمْتُ الْأَجَابَاتِ

اكتمال الجهل والذي يزيد سُؤالا يزيد حزنا قدعوتى ووداعا حتى يوم قادم فى أسبوع
قادم فى شهر قادم فى سنة قادمة فى القصيدة القادمة.

(١)

أيها القلب الحرام

أغويتنى

ورميتنى

فى مفرق الوقت:

قتيلا وتركتنى:

لا الورد منشور على شعرى

وماهددتنى

حقلا من الليمون

أوصهيلا.

ونزعت منى فرحة

الكلام.

(٢)

غابة من الحراب السامة

وقطعان من الغيلان والجبان

المدجج بالكوابيس القديمة.

وسرب مارق يهوى

وينهش طفلة تجرى

فتهوى فى سماوات هشيمة.

غابة من الحراب تطعن المدى

فيهوى فى يدى:

دما.

(٣)

طبقات من صدى الأصوات

ركام وجوه جاحظة،

أشلاء تطفو فوق الماء

رنين الأجراس السوداء

وطفل يخفى أحلاما فادحة

فى بئر الينسون،

ويغضى

ليفتش عن شئ ما.

(٤)

كنت وكرا للصراخ الحر،

يهدل فى دمي

ماء غريبا.

أطفو غريقا

لا يعرف القمح القريب أوانى السرى

أو

ياؤى الى بدنى سلام.

أهد هذه هتيهة:

غناء أو نحيبا.

ينام فى حضنى،

ولا أنام.

(٥)

أنتظر.

أقول: هل الأرض مرأة من الرذاذ،

أم المرأة أرض نافرة

أقول: هل تأتى بلا صفاها العصيب،

أم تصوب الصفصاف فى صدرى،

وتجربى

الى الجهات الماكرة.

أقول: قاصصة تجبى.

فى موعد السهر المضى..

كوردة سافرة

وانتظر.

(٦)

ثغرة غريبة

تدلى من شعرها الشوكى

دعوة مريبة.

أخطو إليها،

مغمض العينين،

مأخوذاً،

فتوصد بابها فى اللحظة العصبية.

نصفان:

نصف من ظلام باهر

ونصف من نهار مستعار.

(٧)

جناحى من غبار غابر،

ومتقارى من القرميد.

وفضاء: عما ..

ررفت برهة

فباح بهى البكاء

نقرت قبة الوقت الحرون

فاستباحنى القضاء

غبار غارب

فهل

قلبى

حديد.

(٨)

كَانَ لى

هَلْ كُنْتُ منكبا على أيقونتى البلقاء،

تقرضنى قليلا من خُرَغيلات؟

هَلْ كُنْتُ ألهو بالمحصى،

أدحوه غيماً يُحَطِرُ النوم الجميل؟

هَلْ كُنْتُ أطفو فوق ماءٍ من رُقَى

أتلو تعاويذى الأخيرة؟

كَانَ لى.

(٩)

هاوية.

أمدُ فوقها خيطاً من الدخان.

خطوتان، حافياً، الى انتصافه،

فقفزت مسعورة

لأهوى، ضاحكا

معلقا

بخيط من دخان.

فوق هاوية.

شعر مداهمة

نبيل قاسم

<p>نويتين هل تخشين من لقاء أم منظارك القديم لن يظل عند السور هيا ، نور الرمان</p> <p>تغزلين؟ تغزلين في الفنجان؟ تسجين في تبرج الأشعة المنقضة الشقراء؟ أين أنت؟ دَق طارق ملثم: يقض أو يرضُ لا يرضى ولا يرضى يفتق الاوجاع في الأرض وفي يبوسة الأرحام أو يوزع الضحكات والدموع والسهام وجه أسمر يشع ألف زهرة تميل تحت البرق سوف تشهق النيران</p> <p>ماذا أيقظ الفهود؟ فوح الشهوة- اللقاح</p>	<p>أين أنت؟ تقرئين في الغيوم، في عباءة النجوم تغزلين كان قلبك الدفئ في الصحراء في جزيرة التوهج القديم والعينان تنظران في تبرج الشغور خلف البحر</p> <p>كان الجسم بين بين في الوديان أين أنت؟ من الباب؟ دقت ساعة الرياح في بياتك الشتوى تحلمين قد وضعت كل هذه الدروع! وجه قادم يفوح من الباب نار السهل أم سلاسة الجبال؟ هذي أنت تمسكين قالوا انه كالحب لا يجي مرتين كالربيع لا يكرر الطرق على الأبواب</p>
--	---

أم رائحة البارود؟
كل هذه الدموع في الحدين!
نحي المغزل العتيق
قومي، واقتحي الأبواب
هذي رعشة النخيل في البستان

لم تحولي العينين!
حال القيد، أم منظارك القديم، أم
تخشين؟
لن ينام هذا القادم الغريب في أوانه

بالسيف ذي الحدين في يمينه
لن يدع العالم في سلامه
لن يطلق الزمان
لأبأس ببعض الدمع
هذا القادم الجديد
يزكو وده في الليل لا في الصبح
يعطى شهبه في الوعر
لا في السهل
قومي فارشقي قرتفلا في الشعر
أو عاصفة في عروة الفستان



شعر

تصحر

حمدة خميس

تصحر حولك ماء الخليج
وأيا ن يمت قلبك
صحراء حولك
صحراء فوقك
صحراء تحتك
صحراء
صحراء
أنى فررت
واى المسالك شقت خطاك
توجد اذن
ايها اليتيم المطارد
توجد اذن
او.....
توجد!

طاردتك العواصم
والبحر
طاردتك الرمال الاليفة
طاردتك الحدود
الحقائب
لاعاصم الان إلاك
فاقبض على جمرتك
واتقد
ايها الشريد
المؤطر بالارجوان
ياسليل المتاهات
والغيم
يابن القواقل
والحدو

شعر

القاهرة/جنوب سيناء ، وبالعكس

يوسف ادوارد وهيب

(١) راحة

(٢) ريش

كوبان من الشاي المر
هريا من أسر الغليان
وصديقي،
وأنا،

ورصيفُ تعبٍ..

من وقع حوافرَ لامرأة

طبعته في ساحته النجمة،

وأفاقت عجلا ذهبيا في ساح التحير..

كوبان..

وصديقي...

وأنا.....

ومقاعدُ خوصٍ خاليةٍ من أيةِ خوصٍ

والنادل..

من منا سيربحُ الآخر!

حين سألتُ النادل عن «مهران السيد»
أوقفتني.. ثم أشار إلى امرأةٍ
تقرأ أسفار التوراة..
قالت:

(فزَعهُ العجلُ الذهبيُّ

فانتبذ مكانا... ليس بعيدُ)

.....

؟.....

(في وادي الملح).

(٣) ذهب

«زوهار» عادت من جديد

كي مايكون البحر متقدماً

أم الذين نحبهم قتلوا دمانا مرتين؟!

وأحشائي

٤) الشيخ حامد

زوهار حرقت الشواطئ والمحارات

وأصحاب المقاهي

الشيخ حامد لا يحب الأخضر

حين تقف الى دمي المسفوح في رمل

ما إن رأني سيني

الصحاري

وأني بناقته لتشرب ماتبقى من دمي

كي ما آراه- كما يقول النص- أخضر

كي ماتواصل سيرها

.....

وتتم زوهار الطقوس!

هل كذب- الرب- الشيخ



هو أمش: (١) ريش: المقهى الذي كان (٢) ذهب: مدينة وساحل بجنوب سيناء (٣) زوهار: فتاة اسرائيلية

(٤) الشيخ حامد: أحد البدو في سيناء

شعر قطوفها وسيوفى

سمير درويش

* إيمان *

لم يكن غير بحرٍ ينأى، وقيثارةٍ
دمعة علققتها أناملُ هذا الغلاف الهوائى
بين أكتمالين:

قلب

وبلوريتين.

لم يكن غيرُ تفاحةٍ من كتاب الحكاياتِ
«يا» انتمائى لحمرتها.

لم يكن غير صفوٍ وحزنٍ

وخصلات شعر تروح إلى حيث تنبتُ

فى باطن الشعرِ جَمِيزَةً ترتوى

بانكشاف الحروف،

وعصفورتين.

لم يعد غير دخانٍ سيجارةٍ

تكتوى باليدين.

فارشفى شقشقات الغياب

انثرى بين لفات عقلى دُخانٌ سجلتُرك

راقصينى إذا شئت

هل يكون الدخان الموشى بعطر الأثوثةِ

- لوفاح من ليلٍ شعرٍ -

بديلاً عن البحر فى وجه تفاحةٍ

ترتوى من كتاب الحكاياتِ؟

فارتشفى،

راقصينى إذا شئت

هاتى قصائدك العاطفيةِ

أوجزها

قُبَلتين*

* سقّت:

سيكونُ أثيراً أن نرتد بدائسين إذا

يدهمنا العشقُ وكنا منفردين:

تظللنا من وهج الأسفلت النجمات

وكنا منفطحين:

يعابثنا ريحُ الأشتية الليلي.

أكونُ صغيراً جداً لما أشرع فكى

المحمومين إلى النبع

أقض سكون الماء

وأنهلُ أكسير الأحلام

أَكُونُ رَقِيقًا جَدًّا حِينَ مُحَاصِرْنِي أَنْسَجُهُ
الْأَغْشِيَةَ النَّاعِمَةَ

اصْطَبَغْتُ بَدَمَ قِتَالٍ وَحُرُوفٍ
إِنِّي سَوْفَ أَكُونُ عَنِيفًا جَدًّا،

لَمَّا أَتَقَوَّعُ فِي رَنْتِيكَ
أَنْقَرُ سَطْحَ الْجِلْدِ

وَأُولَدُ

كَيْفَ يَكُونُ طَبِيعِيًّا جَدًّا أَنْ أَتَقَوَّعَ فِي
رَنْتِيكَ

إِذَا يَنْتَصِفُ الْحَزَنُ

وَلَا نَحْتَاجُ النُّجُمَاتُ تَظْلِلُنَا مِنْ وَهَجِ
الْأَسْفَلِ

وَوَهَجِ السَّيَّارَةِ؟!

(كَانَا مُحْصَمَيْنِ بِسَيْرَانٍ عَلَى مَهَلٍ
مَنْفَرَدَيْنِ وَمُرْتَعَدَيْنِ صَبَاحًا وَالْأَحْذِيَّةُ الْمَاكِرَةُ
اصْطَبَغَتْ بَدَمَ الْقَسْوَةِ وَأَنْتَظَرْتُ وَقْتًا شَرْقِيًّا
لَتَنْقُضَ الْمَاءُ السَّاكِ، تَرْمِي فِي جَنْبَاتِ الْمَوْجِ
عَكَارَاتِ الْأَشْتِيَةِ وَتَمْضِي بِوُثُوقٍ عَمْدًا.)!

* إِقْتِبَاحٌ *

وَالْبَنَاتُ فَتَحْنَ لِلرِّيحِ الْجَوَانِحَ عِنْدَمَا
- حَذَرًا -

رَشَّشْتُ بِبِسْمَةِ فَتَانَةٍ، صُبْحًا،
:- صَبَاحَ الْخَيْرِ

لَنْ أَحْتَاجُ أَصْعَدُ وَائِبًا

سَأَشُقُّ - فِي ثِقَةٍ - خَرِيرَ الْمَوْجِ ، أَمْضَى
فَارِدًا حَوْلِي عَصَاتِي

بَيْنَ جُدْرَانِ الْمَكَاتِبِ

وَالْكَرَاسِي الْكَرِهَةِ

فَارِدًا حَوْلِي عَصَاتِي

هَلْ أَبُوسُكَ؟

أَجِدُ الْهَجْلَ الَّذِي يَمْتَدُّ:

مِنْ مَتْنِ الْقَصِيدِ

إِلَى سَيُوفِ فُحُولَتِي؟! *

* وَلَدٌ وَبَنَتْ *

وَلَدْتُ سَتَفْجُؤَهُ الْأَشْعَةَ حَالِمًا يَمْضِي فَرِيدًا

فَارِدًا فَوْقَ اكْتِمَالِ الْبَرْدِ حَرْفًا صَاغَهُ

وَلَدْتُ سِيرَسْلَ بَعْضُهُ شَغْفًا وَيَحْوِي كُلَّ

أَسْرَارِ

الْأَشْعَةَ ثُمَّ، يَأْتِي مَشْبَعًا.

وَلَدْتُ سَيَطْرَحُ جَانِبًا:

حَذَرَ اللَّقَاءَاتِ السَّرِيعَةِ

وَالْكَسُوفِ

وَأَعْيَنَ الْحَسَادِ

يَفْضَى: «قَدْ آغَامَرُ مَرَّةً»

وَلَدْتُ سَيَجْرِي زَانِطًا.

وَلَدْتُ سَيَبْحَثُ عَنْ قُلُوبٍ صَاغَهَا يَوْمًا،

عَلَى شَفَتِي فَتَاةٌ أَرْسَلَتْ لِلْبِدْرِ بَدْرًا

فَاتَحًا

وَلَدْتُ سِيرَسْلَ كَفَهُ الْيَمْنَى يَعْدُ مَسَامَ

بَشَرَتِهَا

سَوْفَ لَا أَحْتَاجُ أَصْعَدُ وَائِبًا

وَلِسَوْفَ لَا أَحْصِي السَّلَالَامَ

- عِنْدَمَا يَأْتِي الصَّبَاحُ -

وَلَنْ أَقُولَ بِبِسْمَةِ فَتَانَةٍ ، جَدْرًا

:- صَبَاحَ الْخَيْرِ.

خَاصَمْنِي النَّعَاسُ

فَشَفَّتْ فِي صَحْوِي فَطُوفًا مِنْ صَبَاحَاتٍ
خَلَّتْ

خَلَّتْ الْبَنَاتُ قَطُوفَ شَعْرِي،

مَمْسَكَاتِ مَتْنِ أَيْبَاتِي

وَنَايَاتِي سَيُوفِ فُحُولَتِي

بَيْتَ قَبِيئِ

وتحسبُ حجم لون دمانها القانى على:

حذر البياض

وخصرها

ولدُ سيكنُ بين أغلها

وطعم لعابها .

ولدُ سيحلمُ:

هل سيكفى كوكب عشا؟

وهل تكفى الرياح سفينة شهباء؟

هل؟!

ولدُ مشتركه الكواكب ركلة

ولدُ ستندروه الرياح وتقتفى أثر الدجى

ولدُ سيفضى: « مثلما ضاعوا مضى ».

ولدُ سيفرد فوق بدر كانه حرفا

ومضى شاردا.

ولدُ سيبكى عائدا*

فلسطين

فلسطين- سجل- تنامُ على عرش

عيني فتاة

تقابلنى كُل يوم بميدان رمسيس

تأكل فى شره أنشوى فراغ التواءات:

بين تفاصيلها الأثرية

والولد المتأبط أعلى ضفيرتها

هاربٌ من فلسطين فى صور أرسلتها

الأذاعات لى

هاربٌ من: دُخان القنابل

و«المولوتوف»

ورائحة أصدرتها الاطارات

حين اكفهرت.

إلى عين بنت تبادلتى رجفة

حين مست أشعتها مقلتى

فماذا تُراها تقول الفتاة ليحمر وجهه

الفتى القاهرى

: الذى ليس يملكُ جميزة

ليس يملكُ مكتبة كى يصف عليها

تواريخه

ليس يبعد عن جسم أنثاه شيئا؟!

تراها فلسطين كانت تنام بعيني فتاة

فصارت تنام بعيني فتاة

ام ان الاذاعات لم تعطنى فرصة للهروب

الى حيث ظلت فلسطين راقدة؟.

هذه البنتُ ليست تصارحنى بالذى صار

حين امتشقتُ ضفيرتها:

كيف راحت فلسطين؟

جاءت فلسطين كيف؟

امتطت عرش عيني فتاة تقابلنى

- كُل يوم-

، بميدان رمسيس،

سابعة فى دمانى؟!

شعر
القيامة
محمد أحمد الحامصي

الذي بينى وبين دمي نهاراً أو يزيدُ
مالموت بين دم التوهج والفرحُ
رتبت أعضائي الصحيحة
والتي لما تكنُ في مطلقِ الوقتِ
الصحيحة
كيف وُحِدَت الجميع لواحدُ
أطلقت من جسدي طيور الماء
أشجار البساتين اللغات الواسعة
فإلى عباءة حالها طيرى طيور الكائن
المفقود في درج البياض
مازال في دم ودافئة عروقي للتقدم ذاته
أنأ أعربها ترى بي حدها
وترى بها المشتعلُ
أنأ سأصحبها إلى لون المصابيح
الشوارع حين يחדشها توهج عاشقين
تكاشفاً، زفا احتراقهما يقينا بالتجرد
والخضورُ
لص أعلمها خديشات الشفاه
ولحظة اللبس الجميل إلى العراكَ

مازال مبتلاً بماء واقفا ضد احتمال حريقه
لفتة كاد يبيحها مكنون عينيه
استدار يحوش عن قدميه رعشتها
دم فان كورده
ومراجل تغلى
فهل لك في مزاحمة البياض وروحه
الدامي؟
وهل لك في العطش؟
من يبدأ العطش الجسدُ
أم إنها الروحُ الطليقة والبراة للجسد؟
هي نظرة الجسد المخاطر بالعطش
هي نظرة الجسد القبيلة
وقبيلة الجسد المفارق ذاته
أين الصوابُ
وكيف أختصر اشتعالي بين عينيه
وأدخل نعمة فيها اشتعالي
كنت نافذةً وريحاً نازفةً
فصلت دمي عن وحدة الكون

فأمطرت بالماء والنار الطيور
مازال مبتلاً بما واقفاً فرض اكتمال

حريقه
الحلم حلمٌ بالنعري - بالتواصل..

يا جنون
أبوح أشهد باندهاشي
وابتلال الضوء في وجهي وجه قيامتي

الليل حين يكشف امرأة به
يتجاوز الأطراف مختبأ وراء فراغها
بين امتلاء وعائها وقرق الفيضان أين
تنام من جسد لها ؟

غرف مبللة برائحة اشتها شاردة
الليل هذا كائن وحده
فض الدم المدهوش بالجسد المحاش



سها النقاش: لون خريف منسى يعود

تقديم : د. سيد البحراوى

لا تكتب سها النقاش شعراً، ولا قصة، ولا خاطرة، ولا حكايات، ولا أى شكل من الأشكال المألوفة. أنها تكتب الألوان، والألوان لديها كثيرة ومتعددة يبرز بعضها؛ الأزرق، الأبيض، البنى. ولكن لديها ألوانها الخاصة التى لا تسميات معروفة لها، بل أنها نفسها لا تبحث عن تسمية، بقدر ماتسعى الى تجسيدها، من هذه الألوان مثلاً لون الخريف الذى لا يستطيع وصفه، وإنما فقط تجسيده. ولكل منا خريفه الخاص، ولكن ليس كل منا يستطيع أن يجسده ويمسك بملونه فى ذاكرته سها استطاعت أن تفعل ذلك.

ورغم أن هذه الألوان ليست حاضرة، ولا جاهزة، إلا أنها أيضا ليست منسية كما تزعم سها. هى ألوان حية جداً فى ذاكرتها، تنثال عليها- ربما كلما تأملت- وان لم تكتب كل ما تأملته.

ومع ما يبدو من سيطرة الألوان على اللوحة المكتوبة، إلا أنها فى الحقيقة ليست ألوانا لذاتها، وإنما هى مداخل الى عوالم وعلاقات وذكريات دقيقة وعميقة وفى الغالب غائبة فى تراكم طويل وممتد وفى خيال خصب ومغوار وجريء، ولكنها- أكرر- ليست منسية، أقصد أن ماتدخلنا اليه هذه الألوان، بل ماتدخل سها اليه ليس منسياً

ثمة شخص/حلم جميل ووسيم يقبع هناك وراء كل هذه الألوان، تحاول سها أن تقتنصه باستخدام هذه التعريفات السحرية، ولكنه - بالطبع- عصى وعيد، ولا تفك سها إلا أن تظل فى محاولتها، وهو لا يملك إلا أن يتأبى. فهل تطمع الى أن تتجراً سها أكثر من ذلك، كى يكون سحرها أكثر اكتسالاً وقدرة على أن تقتنص حقاً ذلك الحلم الجميل حياً

غير عائد

ها أنت ذا: غير موجود. هل الجو بارد عندك، لا أظن. يونيو شهر جميل به عيد ميلادى. يذكرنى بالذهور البيضاء الصغيرة المتجمعة على جانبي طريقى لباب الجامعة الرئيسى. أراك فى لوحة فجر ضبابى كثيف ، تنط خفيفا لتلحق بلحظة ميعاد المترو. السادسة وخمسة تماماً. صوت دبدبة الحذاء على الأسفلت الراتق ،ألوان السويتر الكعلى وينظونك الجينز، تذوب تماماً فى اللوحة الرمادية. خيوط الشارع مشدودة على الرصيف والسيارات والشجر البعيد. أحفظ جيداً ذلك الشعور وأنفاسك تدخل ثم تخرج بخاراً، فقد حدث ذلك لى ذات حوالى ألف صباح باكر وأنا ذاهبة للمدرسة ألهمت فى شارع شهرا باليونيفورم المهدب خوفاً من عقاب الراهبة. ثمة لون آخر يومض على استحياء فى مساحة صغيرة من المشهد. ربما مزج ألوان الأوراق الذابلة: الزيتونى المصفر بالعقيق المصفى أو لون عينيك. لا أذكرهما الآن. فقط اللون، لون خريف منسى يعود.

٢٥ إبريل ١٩٩٠

* * *

كان حياً فى العجين الطرى. أغير بيدي استدارة الإختمار. وأدخل بأصابعى فى السخونة بعدما انتظرت.

كنت أجلس تحت باب البلكونة المفتوح. كفى فقط كانت تستند خارج خشونة الكلیم. لم يكن يدخل إلا ضوء العصر، تبقى من حوائط البيتين الآخرين الذين يكملان مع بيتنا: المنور الضيق، رائحة طبخ مقيئة تهفو مع لون الفئران، وجدران الطوب القديم والشراب فوق الصناديق الخشب المهشمة.. منذ سنوات.

ربما تكون ورقة خس خضراء قد سقطت تحت، على كل الكراكيب والعناكب.. وربما ستسقط بعد يومين.

لم تكن تجلس فى هذه الحجرة ، جدتى وأنا، إلا لتصنع «محشى» أو فطيراً، تساعدنا فيه خالتى عزيزة ، خالة جدتى.

كانت تجلس على سريرها النحاس العالى، حازمة «القرطة» على جبينها الأبيض، وعيناها المغمضتان دائماً، مغمضتان. واليوم عجيب، وأنا مل خالتى عزيزة تحس كل شئ بمهارة وتقول: ناقص سمن.

فى ليل الأمس، نادتنى، وجدتها تفتح العلبة الصفيح تحت اللحاف، كانت تخرج بنظام يداً واحدة بورقة النقود. عددتهم لها: اثنان وتسعون جنيهاً لم يكن أحد يعرف:...إنه سر.

صرا..

قبل ذلك النوم. على هالات التخوم الواسعة للفقير:
كنت أهدق فى هواء الغرفة. كان ضوء مايدخل من الباب، وكما فى كل ليلة أعتاده.. فأرى التفاصيل دون أن يعرف أحد.
ومضات نهار قريب ناصع على وجوه: أعرفها، لا أعرفها.. لحظة: شفّ لون العينين فى الشمس. فم أحمر يمضغ. باليد الأخرى يلوح بقلم جاف. نظارة حريمى أنيقة هناك. واجهة الحائط القديم فى الطريق لمبنى «الآداب». يذى على دوسيه الأوراق. لمحة: عبرت الشارع فى خطر. لم أجد أحداً فى المكتب. خلال مسافة ما: تفرق وهم شجر.. أو .. النوم.
ليبتها.. كنت أضم قبضتى تحت الوسادة...
..... وكأنا على شئ ثمين....

مايو ١٩٩٠

شتاء أول.

محاولات النوم فردت على جدار معدتى خطوطاً لاترسم شيئاً. ارتجفت نقطة الماء ثانية وسقطت.
بقع زيت على السلام البلاط تختلط بتراب يومين وأنا عائدة من الفرن بالشنطة ساخنة. عندما نزلت، كان «بير السلم» قاتم الضوء. عبرت من ظل البوابة الخشبية إلى الشارع المباغت. لم أتوقف عند بقايا عمود النور الذى جرح «خالد»...، أخى. نهارها، نزلنا نستعجل سلام البيت، ونزقزق خلسة بالفساتين والإتاء الفارغ والقروش.
لحظة لم يجدنا «خالد»، جرى، وبقيت علامة وجهه تنضج صورة قديمة: دم داكن على زغب اخذ الأيمن، وحواف البيوت تصنع مجرى السماء.. فوق شارعنا.

يونيو ١٩٩٠

بقعة العتمة

ثلاثة أيام ولم أغن. أيقظنى اليوم مشهد فقدت فيه بكارتى. بكيت قليلاً ثم ذهبت لأغسل

وجهى بالصابونه. إنتظرت الماء يغلى لأصنع شايا. ترددت قبل أن أصنع الحليب. كان الضوء
وضجيج النهار يتزاحمان على سطح المائدة. تذكرت خضرة صفى الأشجار فى الشارع فنظرت من
الشباك الكبير. بينى وبين اللون هوا... أو صداغ.
كانت الشمس، خلال ثلاثة أيام، قد حولت الأحمر النارى لـ «تندة» شرفة الجيران إلى برتقالى
باهت.

إلتفت أضع الكوب الفارغ، وأذهب للحمام. على المرآه، عيناى ثقيلتان، خفت حين تذكرت
زرقة بحر الإسكندرية .. ثم مساحات المحيط الداكنة. ذهبت لأشرب.

يونيو ١٩٩٠



طوابير موسكو ١٩٩٠

محمد المخزنجي

هاهنا: «ريپورتاج».. تسجيل يتم تنقيته برشحات الأدب. لحظات آنية، عامة جداً، تعالج بحميمية الخاص جداً- الأدبي، فتكتسب بعضاً من ديمومة الإبداع. شكل مارسة أدباء معروفون تحت إلحاح أحداث لا تنتظر اختصار الإبداعى الخالص (ماركيز على سبيل المثال فى «يوميات بحار غريق» أو «مغامرة فى تشيلي». شكل اكتسب المحس الروائى عندما عاجله من هم روائيون فى جوهر عطائهم. وفى حالتنا هذه يأخذ شكلاً مغايراً لأن من يعالجه- فى الجوهر- قصاص. هنا نلمح «التدوير» القصصى لكل لحظة أو نقطة.. وعبر كل اللحظات أو اللقطات يمتد الخيط الواحد الذى يجمعها معاً (بلمضمها).. خيط الطوابير التى يتوقف أمامها الكاتب قارئاً ومتأملاً، ومنتهجاً فى قراءته أو تأمله أسلوب المناجاة لينفض عن موضوعه «شبهة» الصحفى.. ويدخل بالمحس، وبالشكل، وبالأسلوب، فى ساحة: الأدب. جزء من مشروع بدأه الكاتب.

أوبوف

تضى متسكعاً فى شوارع موسكو الرجبية. أول يوم بعد غيبة عام ونصف. هل هى بالفترة الطويلة؟ ليست كذلك. لكنك تقول لنفسك إن العالم تغير كثيراً. تحس بذلك أكثر مما يمكن أن تقول كيف. ويهبط عليك المساء ميكراً.. الظلمة الشفيفة والتمازج الطرقات والأرصعة المبلولة ولجج المياه المنتشرة. حتى شتاء موسكو الذى كان راسخاً تتغير طابعه.

فدرجة الحرارة تتأرجح حول الصفر. تصعد فى النهار قليلاً وتهبط مع الليل. لكنها تعود إلى الصعود من جديد. تذوب الثلوج ببطء، وتتحول إلى وحول بيضاء ولجج هنا وهناك. بلل ورطوبة والحزن 'لوروسى' الراسخ فى الليل لا يتدهأ أعضاء الشوارع. المصابيح المتوحدة والإعلانات الملونة التى تكاثرت. وثمة أسماء أجنبية تومض وتنطفئ.. تومض وتنطفئ.. أو تغير أشكالها وألوانها بنعومة. لكن هذا كله

لا يحرك الحزن الكامن في الليل الروسى. تحس أكثر مما تعرف أن تقول كيف. فأنت في جوهر هذا التسكع تبحث عن يقين. وتقضى. منتش أنت قليلاً بلسعة الهواء الخفيفة الباردة لجيبينك ويداك في جيوب سترتك تنعسان بالدفء. وعينك تجولان في المدى الشاسع للمساء. ثم تتوقف على رصيف مبلول في شارع جوركى. زاوية مسدودة بطابور مزدوج يمتد طويلاً أمامك ينتهى إلى باب موارب. لالاقتة ولا إعلان ولا رقم على الباب الخشبي الثقيل. يشبه أبواب المسارح القديمة. وأنت في الركن القديم من الشارع القديم. تحس يديك فرح مرهف وسط نسائم المساء المتردة الشفيفة. وتقول نفسك: إذن هذا مسرح.. إذن يظل هناك مكان للروح. يظل هناك كل هذا التزام على الجميل في جهة المتذلل. على الأعلى صعوداً عن الأدنى. إذن يبقى شيء. تقول في نفسك ذلك وتفرح يسحر الفن الذى شرده أقدامك وجعلك تقتلك قلبك. لكن هاجساً تعيساً يرادوك وأنت تتعلمى الطابور. فهم يتضاغظون يتحفز. وربما يشىء من الكراهية لأنفسهم وللعالَم. عيونهم التى تتهرب من عينيك المتصفحيتين. التلويحات الصغيرة العصبية التى ترد على سؤالك: ماذا يمرض هناك. وينفتح الباب الموارب فكأن بناءً قديماً ينهار أمام عينيك. يتدافعون بغل يغفون ينغفون فى فوضى صغيرة وتسايق مسمور إلى الدخول. ينهار الطابور وتكتشف عاقبة الأجساد المتدافعة. كيف غاب ذلك عن رؤيتك؟ إنهم على الأغلب من صغار العمر. صبايا يافعات وشبان. ماذا هناك؟ ماذا هناك؟ تتسأل بالحاح ممسكا بأى ساعد على حافة الفوضى. بأى يد. بأى طرف من أطراف التدافع الأصم. لكهم ينثرون يدك. ويشيخون عن سؤالك: ماذا هناك؟ ماذا هناك؟ وأنت تلح: ماذا هناك. ولعل يدك كانتا عصبيتين أكثر من اللازم وأنت تمسك بذراع من تسأله. تشدد يدك أكثر من اللازم. وتشدد على السؤال: ماذا هناك؟ فيرمى الإجابة فى وجهك بغيظ ويشىء من الكراهية. يدفعك عنه وهو يصرخ فى وجهك الذى ربما بدا له فى هذه اللحظة أغشى مما يحتمل: «أويوف». أويوف!!! = تردد الإجابة وأنت تقضى متحيراً. إنك تعرف معنى الكلمة معجباً. لكنها تذهلك فى هذا الموضوع. تقضى وصداه يتردد فى ذهنك. وكأن شارع جوركى العريض استحال إلى تكوين هائل لإرسال الصدى من كل صوب. كل شيء يعكس عنه الكلمة فتترجع.. عن لعبة الأسفلت الذى أسعوه منذ سنين بحمل عمارتين قديمتين هائلتين إلى الخلف دون أن تسقط منهما لبنة. عن نجمة الكريملين الباقوتية المومضة فى أفق الليل غير بعيد. عن توهج المصابيح بالنور. عن تلاعب اللافتات المضئية. عن واجهات المحال والمكتبات.. أويوف. أويوف. أويوف.. تجيبك من كل صوب وأنت شارد.. لاتكاد تصدق أن الكلمة معناها: أحذية. وتعيد ترجمتها فى شروك وكأنك تريد مطابقتها على رجع الصدى: أحذية. أحذية. أحذية.

* الحرس *

ترك أكبر متاجر العاصمة «جوم».. السوق المغطى الكبير بطوابقه العديدة ودرجه الصاعد والهابط وجسوره المعلقة بين الرداهات والطوايق. فى ذهنك بقايا صور الأرقف الخالية والطوابير الطويلة أمام شيء ما يعرضونه أقل قبحاً من الأحذية الغليظة والمعاطف الثقيلة الخشنة. لقد كانت هناك أشياء جميلة منذ عام ونصف فقط. فقط. فأين ذهبت؟ وترك هذا كله خلف ظهرك وأنت تنهياً للدخول فى أجمل ساحة فى العالم. هكذا تحبها. الساحة الحمراء النسيجة كما لم تشهد انفساحاً على هذا النحو أبداً. الأرض المبلطة بالصخور الصقيلة السوداء وهى تلمع بالبلىل. توشك أن تبدو محدبة لفرط اتساعها فتذكرك باستدارة الأرض. أسوار الكريملين الحمراء الطوبية هنا والأبنية الراسخة العتيقة ذات الطلاء الأصفر الكريمى هناك. إلى أى حد تحب هذا المكان الذى عندما تنقف على أرضه تحس بأنك كائن عالٍ فى وجود جميل. وكعادتك



النشوى تستدير لتتوقف مواجهاً بكل كيانك كاتدرائية «فسيلى». يا الله . فى كل مرة تنتقل بنظرة واحدة لهذه الأعجوبة الملونة إلى عالم خارج هذا العالم أو فى داخله. تحس أنك تتنفس فى عالم الخواذيت السحرية. هذه النعمة الهائلة والفنى الخرافى لألوان القباب والزخارف. تنفض رأسك غير مصدق لحقيقة صحوك فى هذا المنظر. وتستدير بتلكؤ كما فى كل مرة لتواصل طريقك، تقاوم هذا الجذب السحري لـزخارف هذه الأعجوبة الملونة فتحذر أن تلتفت وراءك وأنت قضى. فجأة يملؤك شعور بالرشاء، وبالتعجب وأنت تقترب من واجهة الضريح اذى الرخام الوردى الداكن. تقرأ من بعيد تلك الحروف الكبيرة التى تكون اسم «لينين». وتلمح الحارسين الواقفين بكامل أبهتهما العسكرية على جانبي الباب المعدنى الموصود. ساكنين تماماً مثل سلاحهما الساكن تحت قبضتيهما. ويموازة الساق المشدودة يقف السلاح على الأرض. ثمة نفر قليل يطلون على المنظر الساكن فى سكون. ولاطابور للزوار هناك. فقط طابور الحرس المناوب وهو ينتهياً للبروز من تحت القوس الهائل لأحد مداخل الكرملين البعيدة. هل هذا الرجل مازال نائماً حقاً هناك. بجسده المحنط وحلته الكاملة القديمة؟ لكم تغيرت الدنيا. وعر على الصورة فى ذهنك قطار من الصور عجيب. صورة غلاف مجلة جنس غريبة وبه جمع بنات سوفيتيات بنهود عارية وأرداف مكشوفة والخلفية صورة لينين بقمعته العمالية الشهيرة. وصوت المعلقة فى برنامج التلفزيون السوفيتى «رأى» يصف فى حماس: إعراف الغرب، أخيراً، بالجمال السوفيتى ويتوالى طابور النهود العارية والأرداف. ولاستطيع أن توقف فى ذهنك صورة أخرى تحيى. فى هذا القطار. رأيته على شاشة التلفزيون السوفيتى بالأمس. الفتاة التى ذهبت وتم دفنها فى الثلج بعد الاستيلاء على مائتين من الرويات كانت معها. وصورة الشاب الصغير الذى فعل بها ذلك بعد أن استدرجها باسم الحب. ثم صورة عرض الأزياء الفاخرة الراقص. وصورة التقاتل بالأبدى بين فرقاء سياسيين. وتمضى خارجاً من الميدان الأحمر فى حالة من الشroud. أنت لم تحترم «الأولجة» أبداً. مكثت عمرك تحتفظ بفضيلة الشك فى كل أيديولوجيا تدعى الشمول. لكنك الآن تضيف إلى شكك شكاً جديداً. شك فى شمولية الغياب لكل الأيديولوجيا. وتخرج من الميدان الأحمر فتحس باستغراب، وكأنك تدخل فى عالم آخر.

* على حرف *

الجانب الآخر من حديقة ميدان «تفيرسكى» فى مواجهة المقهى الصغير الجميل المعلق ومحل «آرمينيا» الذى يذكر اسمه بزلزال قريب ونيران مازالت تشتعل هناك، تتأجج ثم تخبر لكنها لم تنطفئ. بعد. ثم موجات من هجرات بشرية مرتاعة تهرب من طوفان غريب. طوفان استيقاظ الدماء القديمة فى العروق التى تم تفريقها من مكونات خلقها الأولى بتسرع. وربما بفظافة. لهذا تعود إلى سيرتها الأولى بتوحش. صراع القوميات الدامى. أزربيجان وآرمينيا. وتنتقل من اسم آرمينيا إلى الجانب الآخر من الميدان. وفى أعلى الركن الخلفى تتوقف بعصرك عند الحرف «م» الذى يبتدىء به الإعلان المضىء المعلق.. «م» ببضء فى شكل روسى الكتابة على خلفية العالم السوفيتى الأحمر. وتهبط عن الحرف فتكتشف أنه كان بداية لاسم «ماكدونالد» الأمريكى. إذن هذا مطعم ماكدونالد الذى افتتحه الأمريكان فى موسكو. لم يكن هنا منذ عامين عندما جئت ودخلت مع صديقك إلى المقهى الروسى الدافئ. فى نفس المكان. تتذكر الخشب الجوزى الذى كان يكسو الجدران كلها. والمصابيح الأليفة المذلاة من السقف. والبنات الورديات خلف الطاولة حيث «السامووار» الروسى لتقديم الشاى ساخناً باستمرار. وجهاز صنع القهوة. والمفارش المطرزة التى تغطى الصوانى وتراص عليها الفاجين المنقوشة من بورسلىن ليننجراد. تتذكر أنك طلبت شاياً وقطعة من حلوى «البيروچنا» بالكريم وكذلك فعل صديقك. وكان عليكما أن تحملا ذلك بنفسيكما إلى المائدة. كان المقهى هادئاً وكان فى الركن القريب بعض من المشتقين السوفيت يتناقشون فى مسائل جسيمة تبين منها أنهم سيناثيون. الآن لا يمكنك الدخول لتطلب فنجاناً من الشاى الساخن وقطعة من «البيروچنا» وتتحدث مع صديقك فى بساطة الدفء. فخلف النوافذ الزجاجية للمكان التى نزوعوا عنها ستائر الدانتيل يلوح زحان البشر هناك. من نجحوا فى حجز أماكن للدفء عند «ماكدونالد» تراهم مغتطفين ومتراحمين كأنهم فى مطعم متقارب الموائد لسفينة بعرض البحر. كأنهم معلقون هناك فى صناديق زجاجية للعرض. وأنت لاتستطيع مجرد الاقتراب من الباب الذى يقع على مدى بصرك. فمشة زحام غريب. وجواز تنظم الدخول والخروج. ورجال «ميليشيا» فى زيهم الرسمى ينتشرون فى المكان حتى يضبطوا حركة الزحام الهائل بأجهزة اللاسلكى التى توصل بينهم. أى زحام هذا؟ أطول طابور رأته عينك فى موسكو. يا إلهى!! هل سيفقون هكذا طويلاً حتى يفزوا فى النهاية بشراء كبس ورقى به شطيرة «هامبورجر» وبعض من بطاطس «الشيبس» المضلعة؟ يا الله. كم يلزمك من الوقت لتتملى الوجوه فى هذا الطابور؟ وكم ساعة سيفقون؟ هل تقبل أنت- بصراحة- أن تضع نفسك فى هذا الموضع ويملاساته؟ ألن تشعر بالخبجل؟ ألن تلعن نفسك بعد بضع دقائق وتزقزق إلى الجحيم بهذا كله. ثم تذهب لتأكل فى أى مكان سلطة البطاطس وقطعة «الكتاليتا» وطبق «البورش» الساخن. وتشعر بأن هذا أكرم وأفضل. هل الوصم بدناءة هذه الوقفة وارد. أم أنك تبالغ فى رؤية الأمر من زاويتك البعيدة. ووقفتك المتفرجة من طرف الميدان؟ لايد لك من تأمل الوجوه لعلك تقف على بعض من أسباب الجانب الآخر. وتدور. وتدور مع الالتفاف الهائل للطابور حول محيط الميدان كله. تدور وتدور بعينيك فى الوجوه وتود أن تسأل لكنك تخجل من أن تكون جارحاً وتكتفى بالتأمل: وجوه راسخة السطوح و وجوه مشوية بحمرة لاتستطيع أن تفهم كنهها. غبطة هذه أم خجل؟ تحاول أن تعبر الخدقات إلى العمق لكنك تنحدر فى الصفاء الملون للعيون التى تبادلك التملى ضاحكة أو منغلقة. أنت تفهم نوازع الصغار المولعين بالتجريب فى كل شئ. وفى كل الدينا وإلى أى حد. لكنك لاتفهم مبررات الكبار لمكابدة ذلك. وتتعب من الدوران ومن محاولات الاقتحام هذه. فتقرر الابتعاد. تمضى ولا تدرى لماذا يظل ذلك الحرف الملتبس «م» على خلفية من العلم الأحمر وفى بداية اسم «ماكدونالد» معلقاً فى أفق ذاكرتك ويتلوى عليه امتداد

ذلك الطابور كأنك تخرج- لاشعوريا- بين ومنظرين على شاشة ذهنك.

* مع الذاكرة/ ضد الذاكرة *

لم يعد وقوفهم ممكناً في حديقة «بوشكين» المفتوحة بينما يهب هذا الهواء الشتوي البارد. لهذا تراهم يلبسون ببعض الدفء في تراحهم على الرصيف القريب.. بين بناية جريدة «موسكوفسكى نوفوستى» والأكشاك التى تبيع عصير «الفانتا» وتذاكر المسرح. ثم إنهم يتواجدون أيضاً فى النفق الموصول إلى محطة المترو. وكما هى عادتك المألوفة كلما كنت فى موسكو تذهب لتندس وسطهم.. تسمعهم وتراهم كظاهرة غير مألوفة فى بلد كهذا. ولأنهم انتقلوا من مساحة الحديقة الواسعة إلى ضيق الرصيف ومحدودية النفق فإنك تحس بالزحام يضغظك.

وتغفلت بصعوبة لتنتقل بين حلقاتهم وتجمعاتهم العديدة. لكنك بعد قليل تكتشف قانوناً للمرور بيسر وسط هذا التزاحم. فتسمة تربية لاشعورية- جممية- جعلت الآتين يمرّون فى قطار بشرى وسط الزحام، والناهبين يمرّون فى قطار آخر مواز وملصق ويمضى فى الاتجاه العاكس. تضع نفسك فى أحد الاتجاهين. وقر بهم. فهل تغيروا؟! إنهم لم يعودوا يحملون لافتات مطالبتهم على صدورهم.

لم يعودوا يكتبون بصنع حلقات نقاشهم المتساحب. وفى نفس الوقت لم يعد رجال «الميليشيا» يظهرون هنا وهناك- فى حالة الترقب تلك- بين حلقاتهم. فقد صاروا الآن يطيعون أوراقهم. صاروا يحدّدون هوياتهم. ويلصقون أوراقهم على الجدران فى تلك المساحة من الرصيف وفى داخل النفق. وقيل لتنظر إلى ما بين أيديهم.. مجلات مختلفة فى وريقات قليلة. مطبوعة بالماستر أو منسوجة على الروليو. «حرية» و«الاختيار» و«برنامج الجبهة الشعبية الروسية» و«أحققية» وحتى «الجنس»، ومقالات مترجمة عن «التايم» و«النيوزويك» و«البلاى بوى». وتحوالى على سمعك النداءات التى يبرجون بها لأوراقهم وأنت تمر بهم.. يدفعك قطار الأجساد المتزاحمة السارى وسط الزحام: «الحرية». لأجل حريك ولأجل حريتنا. «يلتسن يفهم جوياتشوف عدة مرات فى اللجنة المركزية». «من هى رايسا». «أشياء غريبة تحدث فى موسكو». «لانخاف الحكومة ولانخاف الـ «ك. ج. ب». وتستدير لتضع نفسك فى الطابور الراجع. أنت تريد الإمعان فى الوجوه والملابس. تحب فى قرارة نفسك لو تراهم نشأذا. لماذا؟ هل شخت حتى أنك صرت تفضل الاستقرار وعلى أى نحو؟! أم أنك تقف مع من ترعيبهم الفوضى فى بلد كهذا مازال يكون ثقلاً أساسياً فى ميزان العالم. تتلمى سحنهم وهيناتهم. على السياج الجانبى للدرج الهابط إلى النفق رصوا أوراقهم التى ينادون عليها. فى البداية تؤكد مناظرهم انطباعك..

شعور سائبة ولحى مرسله ومعاطف مهملة أو متسخة. وتلك المعاطف الجذبية القديمة المتأكلة أو المثقوبة عند المرافق. هل هم مجرد فوضويين؟

وهنا وهناك فتياتهم معهم. فتيات صغيرات يدخن باستهتار ونهم. لكن انطباعتك الأول مايلبت حتى يتأكل شيئا فشيئا. فهام أيضا بشر مهتمون.

سحن «الانتلجنسيا» التى تشع بالرهافة والدقيق. من كل الأعمار وكل الهيات. وتتوقف لتصفى إلى نقاشهم. بالأرقام وبالتواريخ ويفقرات كاملة من المراجع يتقارعون. إنهم الروس الذين توقن فى قول «دوستوفسكى» عنهم بأنهم موهوبون لكنهم يفتقدون الشكل.. أرواح مبدعة ونزوع إلى التدمير ثم الشعور الساحق بالذنب. هل قال بذلك «برادشيف» أيضا وهو يشرح دوستوفسكى؟. وتصل أخيراً إلى حلقة من حلقات القوميين الروس. جماعة الذاكرة فيما تظن. أنت فى قرارة نفسك لاتطمئن إلى كثير من اليهود لأنهم يفاجئونك دوماً بقلوب صهيونية. لكنك تفزع عندما تسمع هذا الصوت العالى الحسن..

لكنة أهل لينتجراد المليئة بالحروف: يا عالم نحن قلناها كلمة. نحن لا نستطيع العيش مع اليهود. لا بد أن يعودوا الى المكان الذى سمح لهم بالاقامة فيه. لابد أن ينعصروا من دخول موسكو ومدننا الروسية كلها ويحتدم النقاش ويوشك أن يصل الى درجة التماسك بالأيدي. أنت عربى وبينك وبين الصهيونية بحر من الدم والمرارة والألم. لكنك مثقف انساني أيضا. يفزعك الخلط. فأنت تعشق كافكا وكتاب تفسير الأحلام وجمالية نسبية أينشتاين وتعجبك بافتتان جذاريات شاجال. يفزعك الخلط. وتشعر بنواة الانقلابات المبررة فى كل صوت عال. فى كل صوت سوقى. وتبتعد غير مطمئن. تفكر فى احتمال أن يكون الصهاينة أنفسهم هم المشعل الخفى لهذا القتل.. حتى يتزايد عدد المهاجرين من اليهود السوفييت الى اسرائيل بدعوى الرعب من نار معاداة السامية ثم يواطنوا فى الأرض المحتلة يفزعك الخلط وأنت تمضى فى الطابور الخارج من هذه البؤرة. وتفكر فى آفاقها. هل تبقى مجرد بؤرة للتنفيس؟ أم أن هذه عينة من وجم كبير فى هذا البلد الكبير. الشغل الكبير فى ميزان العالم الذى سيسحقنا - أول مايسحق- اختلاله...؟ وتمضى بعلمامك استفهامك المعلقة.. تروم مكاناً فسيحاً نتنفس فيه أحسن بعيداً عن هذا الزحام.

* هم *

تلمح- كأنك ترى بعينين غامضتين فى مؤخر رأسك- بينما تتأهب للاستقرار داخل الترولى باص- رقم ١٠، فتقفز عائداً إلى الرصيف قبل ان تنغلق الأبواب وينطلق الترولى. فأنت تعثر على مثله أخيراً. ولا تريد أن تفلت الفرصة. وتتجه نحوه وسط طابور المتزاحمين أمام محل عطور «كريستيان ديور» فى شارع «جوركى».

تذكر وأنت تقرب منه. هذه المرة التى تسألت فيها- وسط جمع من العرب والسوفييت الأصدقاء- عن سر تكاثر اليهود على أقسام الاستشراق عامة واللغة العربية خاصة، وسر سعيهم المتوارى للتعرف (علينا) وتشايبكت إجابات كثيرة. لكن الذى أثار اهتمامك أكثر هو هذه الإجابة عن أنهم فى البعيد الأعظم يرسون التعرف على صور قريبة من ذواتهم البعيدة التى انشقوا عنها... ساميون آخر. ولعل فى هذا بعض من سر فضولك الشديد تجاههم.

نعم، عليك أن تعترف بوسواسك هذا، فما من مرة اقتربت فيها أو اقتربت منك سوفيتى إلا وسألت نفسك عما إذا كان يهودياً أم لا. وتضحك من نفسك وأنت تحاول وضع منهج فراسى «فزيوجنومونى» للتعرف عليهم من مجرد هياتهم الخارجية التى تشبهنا.. فى السمة التى تغالط البياض، وسواد لون الشعر، والعيون.. ترسم خطأ أفقياً بيداً تحت منبت الأذن وقده عبر الوجه لترى إذا ما كانت الأنف تقطعه أم لا، وتنتظر إلى دكنة الحواجب، وامتلاء الخاصرة، والقصر النسبى للسيقان مقارنة مع الجذوع، ثم هذه التركيبة الاكتنايبية لبدن كبير البطن وصغير الأيادى. وتضحك لأنك لم تخرج من هذا كله إلا بتعميق «تبهك عنهم، وتوترير فضولك أكثر حتى أنك تقفز قفزاً من الترولى باص، ناسياً تماماً ماكنت متجها إليه... لتتأمل واحداً يعلن على الملأ أنه يهودى.

لم يكن يعلن عن اليهود فقط، بل كان يعلن عن أشياء كثيرة فى وقت واحد عبر ملابسه (واكسسواراته).. بذته الصيفية الغامضة للماعة، طويلة السرة حتى الركبتين، ونجمة داوود المعلقة فى سلسلة ذهبية مجوكة على عنقه ووسطها فص ماسى، ثم (بادجات) مكررة لعلم امريكا وعلم اسرائيل على صدر سترته. ولم يكن فيه من منهجك «الفيزيوجنومونى» ولا علامة واحدة. فهو أشبه برياضى رفع الأثقال الأوروبيين من الأوزان المتوسطة: متوسط الطول ومشدود الامتلاء. وتبدو يده كبيرتين



وثقيلتين، ولأنك كنت خارج الطابور فقد استطعت أن تتبين كونه خارج الطابور وداخله في نفس لوقت!

كان يدخل في الطابور ويخرج منه ثم يعود الى مكان آخر فيه محمياً بنوع تقبل من الثقة بالنفس وعدم الاكتراث بالآخرين. ثم بدأت تتبين الخطوط السرية التي تربط بين وجوده ووجود شيان آخرين ذوي ملامح روسية خالصة... كانوا أصحاء، ومتعلمين ويتناثرون في المكان على أبعاد محدودة. كانت لهم قصص شعور وملابس «الهولييجانز» و«الموتوسيكلستس» النافرة مما أخافك. لكنك لم تنصرف إذ كان فضولك أكبر من خوفك. ورحت تتأمل.

تشعر نحوه بكراهية تحاول أن تتعقب مصدرها، لعلك تعيد النظر ولايميل ميزانك ناحية الموروث والدارج. لكن الكراهية تحتاجك نحو صلاتته.. فهو من «هنا» ، ويتيجح بأنه ينتمي الى «هناك» . ثم إنه «هنا» يفسد ويخرب . انه يعيد شراء العطور من المشتريين الذين لديهم «بطاقات» ، بإغراء السعر الأعلى، ويشغل الإلحاح، بل وينوع من التهديد المضر. يعيد احتكار العطور التي باعها باريس لموسكو بالذهب والكافيار وخشب الحور، لي طرحها فيما بعد بالسعر الذي يحدده. ولابد أنه يغير ثروة «رويلاته» لمشاركة بدولات السوق السوداء تأهباً لتهريبها عند الخروج. الى أين؟ الى اسرائيل؟!

تتأمل حراكة الواثق الممزق لانتظام الطابور وظلال مساوماته الثقيلة، والالاح ، ثم يجأه في الوصول خيراً إلى هذه الصفقات. وتكرهه. تفكر في أن هذا بالضبط هو من سيذهب الى اسرائيل ويرتدي الزي العسكري المرقش المحبوك ويتبه برشاشه «العوزي». وفي لحظة من لحظات النفوس الميتة سيدير عشرة من العمال الفلسطينيين المتعيين العزل نحو جدار يطلق عليهم النار مثلما أذيع عن أحدهم أمس. ولعله لن يكون في حاجه إلى ادعاء الجنون فثمة حكومة ماستدعي عنه ذلك في اسرائيل. تكرهه. أنت تكرهه لدرجة خروجك عن سياقك المسالم والوقوف عند جميع الرغبة في استخدام سكين أو إطلاق رصاصة. وتشغيل دفاعك عن نفسك لوحدث هذا. دفاعك عن الهبوط درجة للثأر من أقصى حضن الانعطاط. وهل هناك أحط من ملحد يتسريل ببعض من كتاب قديم ليناك «امتياز» أحد أبناء «شعب الله المختار» ويقتل الآخرين «الكلاب والحمير» دون أن يهتز قلبه وتر. هل هناك أحط؟ تتأمل طافحاً بالكراهية نحوه. وتفاجأ بالتفاته إليك.

تكتشف وهو يقترب منك ببطء داهم، بينما تتحرك صوبك أيضاً ظلاله الثقيلة في هيئات

«الموتوسيكلبيستر» و«الهوليكانز».. تكتشف أنك لاتصلح أبداً لأن تكون قاتلاً ، بينما أنت مرشح بجداره لأن تكون قتيلاً، قتيلاً بكل ملابس الأوتار الإنسانية التي مازالت ترتدي في قلبك، فأنت لن تبادر أبداً بآراقة دم حتى من يتأهب لقتلك. وما هواجسك عن أن تكون قاتلاً إلا أوهام بائسة. بأس الكائنات الأليقة الخرساء التي تعض عندما يحتاجها ألم ساحق تعجز عن رده أو حتى مجرد التعبير عنه. بعض ربما لكنها لاتفرس أبداً. وتطبق عليك حلقتهم فوق رصيف شارع «جوركي» في قلب «موسكو»، وعلى مشهد من أسوار «الكريمين» وأبراجه وقبابه. تطبق الحلقة حتى لا ترى حولك إلا أجساداً فارغة مفتولة وهو بينها يبادلك واضعا يده الثقيلة على كتفك: «لماذا تنظر إلى طويلاً.. هل أعجبك؟»

- «بل لأنك- بالضبط- لاتعجبني»، قلتها وأنت تبتذل أقصى الطاقة لستراوتعاشك. فقد كنت خائفاً تشعر بانفراد أليم في قلب العاصمة الهائلة التي كانت صديقة. وتشعر بالعطف على نفسك لدرجة الاستوحاش. العطف على جسمك الصغير المحاط بهذه الحيطان العالية من اللحم الأصم. كنت خائفاً لكنك في أعماقك لم تحب. قررت أنك ستدافع عن كرامة جسدك الصغير هذا بأقصى ماتستطيعه من توحش. وعندما جاءتك إجابته: «لأعجبك.. لكنك تعجبني.. أمريكي لاتيني أنت؟» لم تشبه إلى التحلل الملق في حذسه، أو لعله تعمد ذلك لقد كنت مستغرقاً في التحفز للذود عن كرامة جسمك المتواضع. وضربت يده الثقيلة التي راحت تتحسس ذقتك وعنقك بإيعاء ساقلة. كنت تفكر كيف ستضرب بقدمك رداً على أول ضربة يد عندما فوجئت بانكسار الطوق وظهور عجوز لم تغادره العافية يشدك بعيداً: «تعال.. تعال.. لماذا تضع نفسك هنا... تعال».

تباعد مع العجوز. انها لفته حفظت لك مايمكن من ما. وجهك. لقد رددت في حدود ماواجه إليك. لكن لو أن الأمر استطال، هل كنت تستطيع تسديد الحساب على الفور؟ تتسأل في نفسك، وتشعر بالامتنان للرجل العجوز الى جوارك. تبتدئ له ذلك فينطلق في حديث مكرر عن فساد الأجيال الجديدة وضبابها. وتحاول أن تلتفت نظره الى هوية زعيمهم هذا أمام محل «كريستيان ديور».. وهذا.. يعلق نجمة سداسية أيضاً. فيقول لك باهتسامة حزينة: «يعلق.. يعلق». في هذه اللحظة تكتشف وأنت تنظر إليه أن بياضه تخالطه سمرة.. حواجبه كثيفة وعميقة الدكنة رغم الشيب في رأسه، وعيناه سوداوان «يشبهنا»- تقول في نفسك ذلك، وترتبهك وأنت تودعه أمام مدخل نفق المترو.

معين بسيسو: سبع سنوات على رحيله وعشرون عاماً على «ثورة الزنج»:

قتل الثورات بالحبر

حلمى سالم



ولد معين بسيسو في غزة عام ١٩٢٧، في أسرة ومناخ وطنيين، فشارك منذ صباه في النشاط الطلابي والوطني، متأثراً بالروح التي أشاعها رموز العمل الوطني الفلسطيني في تلك المرحلة، من أمثال عز الدين القسام وعبد القادر الحسيني، ومفعماً بالحبس الشعري الوطني الذي نثره على القلوب شعر إبراهيم طوفان وعبد الرحيم محمود وأبى سلمى. شارك في أحداث انتفاضة غزة عام ١٩٥٥، حيث حملته الطلاب على الأعناق ليهتف بكلماته المدوية:

«أنا إن سقطتُ فخذ مكانى يارقيقى في الكفاح
واحمل سلاحك لا يخفك دمي يسيل على السلاح
وانظر إلى شفتيْ أطبقنا على هوج الرياح

وانظر إلى عينيّ أغمضتا على نور الصباح أنا لم أمت، أنا لم أزل أدعوك من خلف الجراح

ويسجن في غزة بسبب هذه الانتفاضات. ويكتب ديوانه الأول «قصائد في المعركة». هذه هي الفترة التي انخرط فيها في الكفاح السياسي، ضمن صفوف التقدميين المصريين والفلسطينيين. في مصر، كان حظه نفس الحظ في غزة، فقد اعتقل عام ١٩٥٩ ضمن اعتقالات الشيوعيين الشهيرة ليقتضى أربعة أعوام قبل أن يخرج عام ١٩٦٣.

كانت الرومانسية الثورية هي النبع الفني الذي ينهل منه معين في تلك الفترة، شأنه شأن زملائه من شعراء مصر، الذين شاركوه الحلم والطريق: زكي مراد، كمال عبد الحليم، خليل قاسم (صاحب رواية «الشمندورة») ، وهم الذين اصدر معهم ديوان «قصائد مصرية».

بعد خروجه من المعتقل المصري (١٩٦٣) بدأت مرحلة جديدة في شعر وحياة معين بيسيسو، حاول فيها أن يمزج بين الرومانسية الثورية والواقعية الاشتراكية. وكان عبد الناصر قد بدأ منذ أواسط الستينات يدمج التقدميين في مؤسساته وأجهزته السياسية والثقافية، ضمن إطار من التقارب العام بين الطرفين. فعمل معين في «الأهرام» و«الطلیعة» مع هيكمل ولطفى الخولى. وحينما وقعت هزيمة ١٩٦٧ شقت رؤوس الجميع. ولم تعد غزة -حتى- تحت حكم الإدارة المصرية كما كانت في السنوات الماضية. اتسعت رقعة الأرض التي صارت في قبضة الاحتلال الصهيوني، لتشمل - إلى فلسطين الأصلية - الضفة الغربية وقطاع غزة وسيناء والجولان.

اتجه معين بيسيسو، بعد ٦٧، إلى المسرح الشعري. كان صلاح عبد الصبور قد بدأ الاتجاه إلى المسرح الشعري عبر الشعر الحر، شعر التفعيلة (مع عبد الرحمن الشراوى)، قبل الهزيمة بسنوات قليلة. فقدم عبد الصبور «مأساة الحلاج» و«ليلي والمجنون»، وقدم الشراوى «وطنى عكا» و«مأساة جميلة».

وقد وجد بيسيسو في المسرح الشعري شكلا ملائما لما يريد، بعد ١٩٦٧. ففي هذا الشكل يستطيع الشاعر التواصل مع التراث العربى واستنهاض القيم المضئفة فيه كسلاح من أسلحة مواجهة الحاضر المتهدم، كما أنه يستطيع أن يطلق الحوار بين الشخصيات بمكونات رأيه ورؤاه، وأن يجسد في دراما العمل المسرحى تنوع الواقع باتجاهاته المتباينة وواجه خرايه العديدة. وعلى التوالي، اصدر بيسيسو مسرحياته: مأساة چيفارا، ثورة الزنج، شمشون ودليلة، في سنوات ٦٨/٦٩/١٩٧٠، قبيل مغادرته مصر.

في لبنان، اقترب بصورة مباشرة من قيادة منظمة التحرير الفلسطينية، وعاش حصار بيروت في صيف ١٩٨٢، وكتب مع محمود درويش قصيدتهما الشهيرة «إلى جندي إسرائيلى». وفي بيروت أصدر مذكراته الهامة «دفاتر فلسطينية». بعد خروج المقاومة من بيروت رحل مع أهله ومنظمته إلى تونس، حيث كتب آخر أعماله، ديوان «القصيدة»، مصورا مأساة خروج الثورة من لبنان، وفاجعتى حصار بيروت الصهيونى وحصار طرابلس العربى.

وفى مثل هذه الأيام منذ سبع سنوات (٢٣ يناير كانون الثانى ١٩٨٤)، وفى غرفة بفندق فى لندن، غادر الشاعر، فجأة، كأنما ثقلت عليه حياة الترحال والتمزق والتشرذم العربى.
رحل الشاعر الفلسطينى المقاوم، الذى مازلت أذكر كيف كنا نردد شعره، فى هتاف المظاهرات الطلابية المصرية بالجامعة، فى سنوات السبعينات الأولى. كانت كلماته فى حناجرنا تدوى:

«أنت إن نطقـت مت

أنت إن سكـت مت

قلها ومـت»



أعمال معين بسيسو:

- **دواوين:** قصائد المعركة، قصائد مصرية، مارد من السنابل، الأردن على الصليب،
«الأشجار تموت واقفة، فلسطين فى القلب، جئت لأدعوك باسمك، القتلى والمقتولون السكارى، الآن
خذى جسدى كيساً من الرمل، حين تقطر الأحجار، المسافر، قصائد على زجاج النوافذ، آخر
القرصنة من العصافير، القصيدة.

- **مسرحيات:** مأساة جيفارا، ثورة الزنج، شمشون ودليلة، انجبه، الصخرة، محاكمة كتاب
كليلة ودمنة، العصافير تبنى أعشاشها بين الأصابع.

- **كُتُب:** أدب القفز بالمظلات، دفاتر فلسطينية، فى الرواية الصهيونية، باجس أبو عطوان،
عودة الطائر، ٨٨ يوما خلف متاريس بيروت.



يمكن أن نرصد- فى مسيرة معين بسيسو الشعرية- أربعة محولات أساسية:
أ- **التحول الأول:** هو الانتقال من إطار الشكل العمودى للشعر، إلى إطار شكل الشعر
الحُر أو شعر التفعيلة. تكونت البدايات فى مناخ الشعر التقليدى، فى الأربعينات والخمسينات
واتصاله- وهو المؤهل للتمرد والتغيير والثورة والتجدد- بشعراء مصر والعرب من رواد تجربة
الشعر الحُر

ب- **التحول الثانى:** وهو الذى يمكن أن نعيّنه زمنياً بمنتصف الستينات (بعد خروجه من
المعتقل ١٩٦٣)، حيث ينتقل من شعر الرومانسية الشورية التى انتهجها منذ انتقاله إلى الشعر
الحُر، إلى شعر الواقعية الاشتراكية، انطلاقاً من ارتباطه بقضية شعبه الفلسطينى وقضايا شعبه
العربى، وإنطلاقاً من انتماؤه للفكر المادى الجدلى، ومن تبنيه لعقائد العدل الاجتماعى وحرية

ج- التحول الثالث: هو الانتقال من الواقعية الاشتراكية وما أخذته من صورة زاعقة جامدة (رومانسية في جوهرها هي الأخرى)، إلى «الحداثة» بمعناها التاريخي العام (وأعنى طبيعتها الكلية في: التمرد، التفرد، التجدد). حيث يبتعد الشاعر عن الزعيق الخطابي التبشيري إلى تصوير الفاجعة الماثلة، مستخدماً الفانتازيا والغربة والمجاز غير المألوف والمفردات النثرية المبدولة. في هذا التحول لا يقدم الشاعر للمتلقي ما يتوافق مع مشاعره ويشير حميته ويريح ضميره، بل يصدم شعوره واعتقاده ووجدانه بصور شعرية غريبة وصيغ خاصة بصاحبها وحده، حتى صارت علامة على شعر معين بـسيسو بمفرده، بين أقرانه من الفلسطينيين والعرب جميعاً.

د- التحول الرابع: هو التوجه من القصيدة إلى المسرح الشعري. وقد بدأ هذا الاتجاه- كما سبق- بعد عام ١٩٦٧، حتى آخر حياته (بجوار القصيدة الشعرية بالطبع). ومضمون هذا التوجه هو التحول من «الفناء» الفردي إلى «الدراما» المركبة، ومن الأداء الأحادي إلى الأداء الجماعي، لكي يمكنه الاصطدام الحى بالقضايا الساخنة لحياة مجتمعه وأمتة، ولكي يحقق الأثر البتغي من التقاء الناس (جمهور المتفرجين) بالفن، في التو. إنها محاولة لتكثيف الدور الذي يراه معين للشاعر، وتسريع إيقاع فاعليته في إنهاض الناس نحو التغيير المأمول.

٤

معين بـسيسو واحد من أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، وقد شكل مع زملائه محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وسالم جبران (قبل ظهور الأجيال والصفوف الشابة اللاحقة) فريق الرواد لشعر هذه المقاومة، في طور ما بعد ١٩٦٧. وشعر بـسيسو- مثل شعر بعض زملائه من هذا الفريق المتصدر- يحفل بالكثير من المباشرة والتعريض الثوري ذى النبرة العالية، مما اسمناه منذ قليل «محاولة مزج الرومانسية الثورية بالواقعية الاشتراكية».

ولارب أن الناقد المهتم بالمستوى الفني للشعر ويتشككه الجمالي سوف يأخذ على شعر معين بـسيسو العديد من الثغرات والعيوب، التي ربما كان معظمها صحيحاً، لكن ما أريد أن أذكره- هنا- هو أن عيوب بـسيسو في عمله الشعري القصيدي، تصبح ميزات وخصائص هامة في عمله المسرحي الشعري فإطار «المسرح» الشعري يمكنه من توظيف هذه العيوب- التي قد تثقل القصيدة كعمل فردي- في سياق درامي أشمل وأكثر تنوعاً، فتؤدي المباشرة والخطابة واللغة المقصوفة واستعارة مفردات العلم والصحف والتكنولوجيا والتكرار، كل ذلك يؤدي في حالة المسرح الشعري. دوراً، يغني النص المسرحي بالإيحاءات وألوان الحوار والأداء المتنوعة.

ولهذا، فليس من المبالغة أن نقول إن بـسيسو، وإن لم يكن قد قدم شعراً (قصائد) كبيراً



عظيما، فإنه قد قدم مسرحا شعريا هاما متميزا، رثا كان- مع بعض عمل صلاح عبد الصبور الشعري- من أهم التجارب المسرحية الشعرية العربية. هناك هذا النوع من الشعراء، الذين يحفل شعرهم القصائد بالمآخذ والعيوب، لكن وضع هذه العيوب فى سياق المسرح الشعري ينقلها كفيًا إلى أداء وظائف حيوية متناغمة، تجعل الإضافة المسرحية الشعرية لصاحبها أبرز من إضافته الشعرية القصائدية. وأظن أن ذلك ينطبق- بدرجات مختلفة- على شعراء من أمثال نجيب سرور وممدوح عدوان وسليح القاسم ومحمد الماغوط. أما «ثورة الزنج» فهي واحدة من أهم نصوص معين بيسيسو المسرحية، قدمها الشاعر (كما قدمها المسرح القومي المصري) منذ عشرين عاما (١٩٧٠).



تنهض مسرحية «ثورة الزنج» على التناظر (أو التداخل) بين ثورة الزنج التي قادها عبد الله بن محمد ضد الخليفة المعتمد فى القرن الثالث الهجرى، وبين الثورة الفلسطينية (والعربية بعامة) فى القرن العشرين. ومن خلال هذا التناظر، يقدم المؤلف شتى قضايا ورؤاه الراهنة. التراث يدخل الحاضر، فأول ماتكلم به عبد الله بن محمد قوله (المعتمد بأمر الله قتلنى مره/ وقتلت على أيدي وراقبه فى القرن الثالث مره. هاهم قد وضعوا السكين على عنق فى القرن العشرين/ لكننى لن أقتل بعد الآن / لن يُقَسَل وجهى لن يُصَبَغ ويُعلَق/ فى حبل غسيل بعد الآن / الدم والخيز وعنقى والسيف/ بيتى أنا عبد الله/ وبينكمو ياقَتَله). وهنا القضية الرئيسية التى يشرها النص، «تزييف الوجود والتاريخ»، فصاحب الزنج زيف السلطان والمؤرخون التابعون للسلطان وزيفه المؤرخون وهذا هو حال القضية الفلسطينية التى زيفها الأعداء والأصدقاء- لكنها- شأن صاحب الزنج- ستأخذ مصيرها بيدها، حتى لايزيفها أحد.

وحتى لا يقتلها سلطان أو مؤرخ أو كاتب أو ثوري.

والقتل بالتزييف الفكرى هو أشنع أنواع القتل وأكثرها خسة، لأنه ليس قتلا ماديا تنبى عناصر الجريمة فيه تدياً مادياً ملحوظاً، بل هو قتل متخف، مستتر جبان، قتل الافلات والهروب. (كانوا من قبل يدسّون السم بشريان التاريخ/ ويعاقب أو يهرب من دس السم/ لكن من سوف يعاقب من يقتل بالحير؟/ من يقتل تاريخاً، من يقتل أبطالا بالحير؟).

وترتبط بتزييف الثورة- الزنجية والفلسطينية- نتيجة أخرى، هى المتاجرة بالثورة عبر الديماجوجية العربية، واستخدامها استخداماً انتهازياً يخدم الأغراض الخاصة للمتاجرين، لا يخدم القضية نفسها. تصرخ وطفاء- زوجة عبد الله بن محمد ورمز الثورتين- فاضحة تلك المتاجرة (شعري قصّوه وباعوه/ أصبح هذى الباروكة أو تلك الباروكة/ أنا فى واجهة متاجرهم تلك المانيكان/ مانيكان فلسطين/ تظهر حين يريدون/ وتغيب عن المسرح حين يريدون). ثم تصرخ (أنا فى طبق القرن العشرين/ أو كل بالشركة والسكين).

وتزييف الوعى والتاريخ يعنى- بالطبع- تزييف الثورات، وتشويهها. وهو ماتفعله السلطات والأنظمة الجائرة: إفساد الثورة بتقسيمها وخلق بدائل لها وتكثير وجوها حتى يتفرق من حولها الناس ويتقسموا. هذا رجل السلطان (الرجل التيكز) يقترح أو يقرر (لنؤلف عبد الله بن محمد آخر/ لنؤلف ولنخرج أكثر من عبد الله/ ولنطلقهم فى أسواق الأهواز وبغداد وأسواق البصرة/ حين يصير هنالك أكثر من وجه/ أكثر من سيف ولعبد الله بن محمد/ فعييد البصرة لن تعرف من تتبع من؟). هذا هو بالضبط ما يصنعه النظام العنصرى الصهيونى، وما يصنعه بعض الحكام العرب: خلق أكثر من علم وأكثر من ثورة وأكثر من زعامة، حتى تنبى الجماهير الفلسطينية وراء هذا التعدد.

وتتنوع سبل التزييف، ليظهر منها الإفساد المالى والنفسى والاعلامى للثورة والشوار. تطيع وطفاء فى عبد الله (هل أصبح رأسك ورقة نقد؟/ أم أصبح طابع؟/ هل صار غلاف كتاب/ تطيع منه آلاف النسخ المكرورة؟).

إن درسا بليفا من دروس هذا النص يريد أن يقول لنا أنه مثلما تستمر الثورات يستمر كذلك لصوصها وسما سرتها. هؤلاء الذين يتعشّون على كل وضع ويقتاتون من كل مأزق ويركبون كل موجة. (عطارا كنت بسوق البصرة/ عطارا كان يبيع الحناء/ ويقول: دماء الشهداء/ كنت تفش الماء/ والآن تبيع رماد المحترقين المذبوحين بديريا سين/ مقبض سيف من حطين/ عقد من خوز/ كان يطق يوما عتق جواد صلاح الدين).

لكن الثورة مستمرة، برغم هذا النقد اللاذع الذى يوجهه شاعرنا- ابنها- إليها، مستمرة: اذا تخلصت من هذه العورات التى يكشفها الفنان عورة بعد عورة. (وطفاؤك لن تخلع خاتك من الاصبع/ لن تلقى بالخاتم فى كأس عدوك/ وذراعى يا عبد الله بن محمد/ لن تحمل وشم عدوك/ وضافنر شعري لن أجد لها/ حبلا يلتف على عنقك/ أو سوطا يجلد ظهرك/ طاترك بأحشائى يا عبد الله بن محمد/ سيظل يرفرف حتى ينطلق وفى منقاره/ حبة قمح من طاحون البصرة/ حبة قمح يلقىها باسم الزنج وثورتهم/ فى طاحون القرن العشرين).

تتعدد زوايا الموازنة التي يقيمها معين بيسسو بين ثورة الزنج فى القرن الثالث الهجرى وبين الثورة الفلسطينية فى القرن العشرين:

أ- تناقض الشرط الذاتى والشرط الموضوعى: (كأسك طفحت/ لكن لم تطفح كأس الزنج/ وكأس البصرة بعد/ لم يطفح دجلة بعد/ مازالت فأس الزنج ترفرف/ كالطائر فوق القيد/ والطائر ينخفض ويرتفع ويخشى/ أن يضرب بحتاجيه القيد).

ب- تناقض الثورة والدولة: يقول عبد الله بن محمد وهو يعى درس الثورة المجهضة (أنا أعلم لكن بعد فوات الوقت/ استيقظ ورؤوس حراهم تخرج عنقى/ أن الثورة والعرش/ لا يلتقيان على مائدة واحدة يا وطفاء/ أعلم بعد فوات الوقت/ أن الثورة/ ليست أبداً تلك الشجرة/ تتدلى من فرع الشجرة/ تخطفها قبل يد السلطان الجائر/ يد ثائر/ يعلم أن يصبح سلطاناً آخر/ أعلم قبل الموت/ أن الثائر يهلك لوسقطت من يده الجمره).

ج- حصار الثورة وانقسامها: تقول وطفاء (أين سأمضى يا عبد الله بن محمد/ والسيوف أمامى وورائى/ والثورة كفزال يعدو/ تتبعه كل كلاب الصيد). (هل قدر الثورة أن تمضى/ تغرس ساعدها فى هذى الأرض/ وتزرع ساعدها الآخر/ فى تلك الأرض؟). (هل قدر ثورة أن تلد الطفل الأول للسكين/ والطفل الثانى للسكين/ وكمين بعد كمين/ يُصب للطفل ثالثة).

د- تجاوز الحصار والانقسام بالوحدة وبالجماهير: (لوتقع على وجهك عيناي/ لو هذى الصلبان العشرة تتجمع/ فى مرآة واحدة يا عبد الله/ أبصر فيها وجهى/ يبصر فيها طفلك وجهه/ لو هذى الصلبان العشرة تتجمع). ثم تتوجه وطفاء لجمهور المتفرجين صانحة (لكن أنتم/ نتم/ هل تنتظرون وأنتم فوق مقاعدكم/ معجزة الميلاد؟/ أن تلد البطلة بطلا أم أن تتجمع هذى نصلبان/ بضربة سكين/ بيدي جنى يخرج من مصباح علاء الدين). (لامعجزة فوق المسرح). مدوا أيديكم بالمعجزة الآن/ مدوها بالمعجزة الآن/ ولتتجمع هذى الصلبان/ ولتتجمع هذى نصلبان).

تحفل «ثورة الزنج» بالعديد من القيم الفنية. لعل أول هذه القيم الفنية هو ما أشرنا إليه من قبل مؤكدين على نجاح المسرح الشعري عند بيسسو فى توظيف ماقد يعدّ مثالب فى النص نصيصى. كما أن مفردات من نوع (التيكرز، جبل الفسيل، المانيكان، الباروكة، ديناميت، شوكة والسكين، المكياج، برافو، ستوب، وديكور، جواز سفر، أمشاط، مسدس) وغيرها. مما نكن أن يعد فى نص القصيدة تزيّداً وإثقالاً وفذلكة، تأخذ فى الاطار المسرحى وظائف حية، تشارك فى خلق دلالة ملحوظة على اتصال الماضى بالحاضر أو تداخل الأزمنة.

كما أن المنطقية الزاعقة فى مقطع يقول (حين يكون هنالك يا عبد الله بن محمد/ رجل واحد/ رجل يملك/ كل الدنيا/ لايد وأن تحمل كل خلا خيل أمراك/ أقرط مرأتك/ أن تحمل لحملك/ أن تحمل عظمك/ أن تحمل أغلالك للحداد/ كى يطرقها لك سيفاً) ربما تحاكيها القصيدة، لكنها فى إطار حوار مسرحى تصبح جزءاً من نسيج أكبر، موظفة ومقبولة.

من ملامح المسرح الشعري البارزة عند معين سيسو محاولته الدائبة كسر «الإيهام» المسرحي. ولعله فى ذلك يكون من أوائل المسرحيين العرب الذين حاولوا كسر الإيهام المسرحي- انتهاجاً لأسلوب بريخت- فى العلاقة بين العرض والواقع. ويتمثل ذلك فى عديد من العناصر: منها مايقدمه المؤلف من إشارات يذكر فيها أن (الممثلين من خلف الكواليس يدفعون عرباتهم اليدوية ويقومون بتغيير الديكور وقيمون الديكور الجديد)، وحديث الشخصيات الدائم للجمهور فى صالة العرض، وتعليمات المؤلف التى يطلب فيها «تمثيل» الواقعة لتجسيدها، مثل (فى الركن الأيسر وطفاء وكأنها مشدودة بحبال غير مرئية إلى كرسى).

وهناك استخدام الأتعة المتغيرة، وتبادل الأدوار والشخصيات، وتحريض وطفاء للجمهور المتفرجين- فى نهاية العرض- على النهوض والتحرك للشورة. كل هذه العناصر تساهم فى أن يتعد مسرح معين سيسو عن الطابع التقليدى للمسرح بحكايته ومقدمتها وذروتها وانفراجها. وليس هناك تقيد بالزمان والمكان والحدث، بل اندماج وتداخل بينهم جميعاً. وليست هناك محاكاة حرفية للواقع. فهذا مسرح لايريد لمشفره أن يستغرق فيغرق فى الحدث، مندمجاً ومنخرطاً، بل يريده أن يتحرك ويفكر ويعى، محتفظاً بمسافة بينه وبين العرض، تمكنه من إعادة انتاجه فى عقله وروحه، ليتخذ من الواقع الذى يشخصه العرض موقفاً نقدياً أو نقضياً واعياً.

ومسرح سيسو يقدم كل ذلك، فى إطار فانتازى واضح، وسياق غرائبي صادم، تصبغهما معا روح ساخرة مرة، ومعرفة كبيرة بتكنيكات المسرح وحيله وطرائقه الفنية (صندوق الدنيا، القناع، البلياتشو)، ليخلص ببساطة، مريرة، مأساة شعبه وثورته:

«من يبكى أكثر؟

رجل يشهر فى القرن الثالث سيفاً ويموت؟

أم رجل فى القرن العشرين

لايعرف كيف يموت؟

من يضحك أكثر

بلياتشو القرن الثالث أم بلياتشو القرن العشرين؟

لنصور وجه فلسطين».



سلام على معين سيسو: الشاعر والرجل. الثورى الذى «اندمج» فى ثورته، ولم يكسر- بينه وبينها- «الإيهام» لحظة. ودفع بسبب هذا الاندماج غير البريختى أثماً عديدة، كان آخرها حياته ذاتها.

تواصل القصة

«تأويلات الصمت» قصة قصيرة للقاص اسحاق الفرشوطي / فرشوط/لنا

متحدث، غاضب، يمارس الجنس ثلاث مرات فى الاسبوع مع ولد، ومع زوجته، ومع أخت زوجته، يظن كلامات فارغة فى الهواء، لا تصنع قصة، ولا تقيم حدثاً، انما هو لغو من القول، حوار عقيم، لان لاجداث لا تنشأ خلاله، دع عيك ان تتطور، ثم مسألة الاقتباسات الدينية، اعتقد بوجود اضمارها فى نسج العمل الادبى، بالجدية اللازمة، والاحترام الكافى، لا أن تلقى كأتى كلام. ليست القصة، مجرد كلمات متناثرة، وجمل مفككة ان القاص صاحب رسالة، وكما يقولون، الكلمة مسئولية فلنعاود مره حري، على اساس مختلف،

« ثلاثية الحب والجنون» قصة قصيرة للقاص عويس معوض / الفيوم

ثلاثة مشاهد، فى المشهد الاول نام جوعانا فحلم انه يسك برغيف خبز يسد به عين الشمس ليمنعها من أن تلسع عمال التراجل، نقرديك الرغبة فذبحه، ثم تقفز فتقيأ، ولما كانت بطنه خاليه، فقد اخرج من فمه ماء مرا، وعاد يواصل النوم. والمشهد الثانى ابتسام تطلب لبن العصفور وتحديثه بحكمه قائلة مهما يجلسان على النيل . ينهض ان حراى بين الحلم والواقع. والمشهد الثالث يسير جوعانا تكاد تصدمه سيارة يقودها مخمور. يخرج كيسا ويلقى النقود فى الشارع ولكنه يتركها ويسير جوعانا واضح ان الجوع ابرز ملامح الشخص، الا أنه فى المشهد الاول يحلم، واثناء الحلم، يأتي بعمل مادی، هو التقيؤ، ثم يعود يواصل الحلم، وفى الثانى يتحدث عن حبيبته التى تطلب المستحيل الا انها حين تتحدث فلها شخصية مختلفة، وفى الثالث: الجوعان ترك النقود ملقاة فى الشارع ويواصل السير، لشاهد الثلاثة يجمعها فقر التخيل، فالقاص، يتناقض دون وعى، ودون اراده مما أفقد مشاهدته التفسير الماخلى

«الساقية» قصة قصيرة للقاص محمد الحديدي فاقوس/شرقية:

بطلها عائد الى بيته غارقا حتى اذنيه فى نهر من اليأس !! سألت زوجته: مالذى احرك هكنا؟ فقال

بعد ان تشاب: «المواصلات» قالت : احضر لك الغداء , قال: لاغداء ولاعشاء , ثم استمع الى الاذاعات , وشاهد التلفزيون , مل من الاحاديث عن مشكلة العرب , احس بالاختناق واحس برغبته فى الجرى , قام يجرى , هنا وهناك » ثم عاد مسروراً الى بيته.

نحن امام قاص كسول , كسول فى تخيل ابطاله , كسول فى محاولة المعاناة , التى يتصور بها كيف يسلك الانسان فى موقف معين , كسول ايضا فى لغته وكسول فى التصور النهائى للعمل الأدبى الذى يقدم للنشر فالرجل العائد الى بيت وهو جوعان , دون سبب واضح من القصة , لا يأكل وينصرف الى الإذاعات , والى التلفزيون , وعلاجه بعض المشاوير يعود بعدها سعيداً . لو ان المشاكل تحل بالجرى والمشى , لما بقيت مشاكل أساساً . ثم اللغة , الكسل واضح فى استعمال الكلمات بلا أى معاناة غارق حتى اذنيه فى نهر اليأس . اعتقد ان القصة القصيرة تتطلب من بين ماتطلبه: الجديه التى تفتقدها القصة.

«بين قصصين من الفاكهة» قصة قصيرة للقاص جابر عطيه سركيس/ المحلة الكبرى.

قصة سهلة , ولغة سلسلة , الا ان البناء متناقض . سيدة تبيع الفاكهة , تجلس بين قصصين , امتلاً ثدياها بلبن الطفل , فتغفو وتنعس وتحلم , ونحن من واقع القصة , لانعرف موقع الحلم , هل هو الحلم التالى لغفوتها التى ذكرتها القصة , أم حلم قديم , على أنه حال انها تعود الى البيت لتحتضن الطفل وتنام . واظن القاص يتفق معى ان المرأة التى يمتلئ ثدياها بلبن طفلها , لاتنعس أبداً , ثم نحن لانعرف من واقع القصة , أين طفلها , الذى تحتضنه عند النوم , وكحل بسيط , الاستطيع ان تحمل طفلها معها , وهى جالسة تبيع الفاكهة , ان دلت هذه الملاحظة على شئ , فانما تدل على ان القاص , فرض احداث قصته على سطره .

روميش

تواصل الشعر

- الصديق الشاعر أحمد على أحمد سليمان- جامعة المنيا- كلية الدراسات العربية:

قطعتك «اعترافات» و «آخر الأوراق» تفتقران إلى كثير من عناصر الشعر، ومن أهمها «اللغة» بالرغم من أنك طالب في كلية الدراسات العربية

- الصديق الشاعر محمود عبد الحميد الصاخ: قصيدتك «دوامة عربية» تزخر بمعان قومية لكنها تخلو من كثير من القيم الفنية الضرورية لوجود الشعر.

- الصديق الشاعر أحمد فاضل- العريش

قصيدتك «المصيف» جيدة، نكتطف منها:

(أيوه النصب الزاعق قاللى/ إنه غريب مجهول/ شال المدفع/ لجل مايدفع عنى الدين/ فايت داره ونبيها النول)

- الصديق الشاعر أسامة خيرى عبد الغنى- قصرهور- ملوى المنيا:

قصيدتك «أواء يامدنتى» تكرر الأفكار المعتادة عن المدينة (الوطن): القبح والعهر والمجون والمقامرة والمراهنه بالهزيمة والمخاتلة. تقول (أواء يامدنتى المرابية/ والمستبيحة الدماء/ تحطمت أمجادنا/ على يديك ضاع عصرنا منا/ على يديك عشش الخراب فى عقولنا). لكنها لاتزيد على هذه الشئام شيئا: لافنيا ولافكريا.

- الصديق الشاعر محمد سعد شحاته /كفر الشيخ/ كلية التربية:

ليس صحيحا أننا لاتنشر النصوص إلا بعد الالتقاء بصاحبها شخصا كما تقول.إننا ننشر ما هو صالح للنشر، بصرف النظر عن طريقة وصوله إلينا. بل أن المعظم الساقى لما ننشره، لاتتم فيه مقابلات شخصية بالمرة. وقصيدتك جميلة «معزوفات الحاء» ستجد طريقها للنشر قريبا، لأنها قصيدة جيدة. كل ما هناك أن مساحتنا فى نشر النصوص ضاقت عن السابق، بسبب المهام الفكرية والثقافية والأدبية الأخرى التى تضطلع بها المجلة بجوار النصوص الأدبية (مثل الملفات الخاصة، أو القضايا الفكرية الكبيرة والمتاهات الميدانية للحياة الثقافية).

ولهذا فقد نتأخر بعض الوقت فى النشر وسوف نعالج هذه المشكلة قريبا. فترجو من الأصدقاء المبدعين أن يتحملونا.

- الصديق ابراهيم أمين عيد الله/ عزة حماد/ الشرقية:

قطعتك المهداة الى الاستاذ لطفى واكد، مفعمة بتحية حارة وإيمان مخلص بطريق التقدم والاشتراكية، وسعادة حققة ينتجач بعض رموز الوطنية والتقدم فى برلمان مصر. لكنها للأسف تخلو من الشعر ومن حصائص الفن، شكرا لتحييتك الصادقة، ونرجو أن نقرأ لك شيئا يجمع الى الروح الوطنى الصادق ملامح الشعر كفن ذى أصول.



الحياة الثقافية



معرض القاهرة للكتاب: الشهد والدموع والأيام الثقيلة: ابراهيم داود / حول لقاء الرئيس بالمشفقين:
مصباح قطب/رسالة هاريس: هكذا يرسم ويكتب ويتكلم عدلى رزق الله: محمد موسى / سينما:
نحن والسينما الامريكية فى الثمانينيات: بولس كارمى / معرض عادل السبوى الأخير: القاهرة
مدينة خاصة: أ.د. / رسالة صنعاء: سلاما جميل غانم: د. ابو بكر السقاف/ اصدارات جديدة

الشهد والدموع... والايام الثقيلة

ابراهيم داود

تؤخذ دائما على هذا المهرجان، نحاول أن نرصد أهم أنشطته متعينين له التطور والازدهار.

فى اليوم الأول حيث التقى الرئيس مبارك مع كتاب مصر قال سفير سرهان رئيس هيئة الكتاب فى كلمته: يأتى لقاء اليوم والعالم كله يوج بصيحات الحرب، وقوى الشر تحيط بالانسانية من كل جانب وتندب بخطر عظيم وتقود أنت سفينة هذا الوطن وسط الانواء والعواصف فلا يهتز لها شراع ولا تمنحج لها موجة من تلك الأمواج العاتية!!... جئت رسول سلام ومحبة تشعل نور الشقاقة والفكر... لتؤكد تلك المعانى السامية التى قامت عليها قيادتك الحضارية لهذا الشعب!! ثم القى وزير الثقافة فاروق حسنى كلمته التى جاء فيها «ان هذا اللقاء هو إحدى العلامات المضبنة فى مسيرة الصحوة الثقافية التى تقودها» وأضاف أن العام الحالى سيشهد افتتاح عدد من الدور الثقافية ومجموعة من المتاحف منها متحف ناجى ومتحف الفن المصرى المعاصر ومتحف حضارة النوبة بأسوان ومتاحف أخرى فى الوادى الجديد وبنى سويف وسينا... كما سيقام

بدأ العام الجديد والتوتر يخيم على الامة العربية بأسرها بسبب أزمة الخليج، وظل التوتر متصاعدا كلما اقترب موعد نهاية المهلة التى حددها مجلس الأمن لانسحاب العراق من الكويت فى الخامس عشر من يناير، وظل المثقفون فى انتظار تنفيذ حكم الاعدام فى شعب العراق الشقيق والامة العربية كلها. ووسط هذا التوتر والاحباط كان معرض القاهرة الدولي للكتاب الثالث والعشرون.

ولأن الكارثة كهيبة، وكهيرة جداً، كان على الأنشطة الثقافية واللقاءات الفكرية أن تتناول فى معظمها هذا الحدث الكبير الذى خيم على الروح والوجدان والعقل.

الملاحظ أن معرض القاهرة الدولي للكتاب استطاع أن يتحول من سوق للكتاب الى منتدى ثقافى وفكرى مثل إلى حد بعيد معظم التيارات الفكرية والسياسية هذا العام.

وبعيداً عن السليبيات الكثيرة التى



ونحن نملك الكثير في الميدان الثقافي.
وعن سؤال حول تأثير أحداث الخليج على الثقافة نفى الوزير بشدة أن يكون هناك أي تأثير لأحداث الخليج على الثقافة باستثناء السينما، وقال أن الدليل هو معرض الكتاب هذا العام الذي اجتذب منذ يومه الأول الجمهور من جنسيات عربية وأجنبية، وأكد أن الأحداث مؤقتة وعارضة، أما الثقافة فدائمة ومستمرة، وقال يجب أن نفرق بين الثقافة كشقافة وإبداع إنساني وبين سوق الثقافة.

نحو مشروع ثقافي قومي:

على مدى ثلاثة أيام ناقشت نخبة من المفكرين المصريين المحور الرئيسي للمعرض والذي اتخذ عنوان «نحو خريطة ثقافية عربية جديدة».
في الندوة الاولى التي ضمت محمود أمين العالم ود. رفعت السعيد ود. أنور عبد الملك ود. احمد كمال أبو المجد وحسين أحمد أمين ود. غالى شكرى، تساءل د. سعد الدين ابراهيم مدير الندوة «في ضوء أزمة الخليج ظهرت سلبيات في الواقع العربي المعاصر، فأين الثقافة العربية مما يحدث؟ فلم تكن هذه الأزمة مدعمة بثقافة قوية وظهر الانقسام في

عدد من المراكز الثقافية المتطورة مثل قصر المنسترلى الخ...
وقال أن هناك بداية للتطوير الشامل وصيانة حرم الاهرام وابى الهول وباب الغرب والمتحف المصرى الكبير، اضافة الى مشروعات أخرى»
ونحن نتحلى أن نتم كل هذه الانهيات التي سبق أن قال لنا في حوارنا معه في عدد ٦٢ من «أدب وتقد» أن معظم هذه المشروعات ستنتهى في العام الماضى (١٩٩٠)!!

في اليوم التالي كان الوزير ضيف اللقاء الفكرى. قال ردا على سؤال حول وجود مشروع ثقافى قومي «أن هناك سياسة ثقافية وليس مشروعا ثقافيا، وهى سياسة وضعت من خلال تصور معين، هذا التصور طرحت فيه العناصر الثقافية، وترتيبها والهدف منها، ولم تتوجه بها وفي أى وقت... الخ، وقد توقفت من خلال أبرز المثقفين والمفكرين حتى توصلنا إلى صيغة ما لسياسة ثقافية محددة، منها مايسمى بالتصنيع الثقافى لأن جزءا كبيرا من الثقافة «سلعة» ورغم الهجوم الذى تعرض له هذا التصنيع الثقافى، وهو هجوم رجعى وغير علمى، فإننا ساترون فيه لأن العالم المتحضر يستثمر الثقافة عالميا ويسوقها سياحيا... فكيف تتخلف عن الركب العالمى

صفوف العرب وقبل وبعد أزمة الخليج التي كشفت عن ضعف الثقافة والانظمة العربية، بل كشفت أيضا عن ظهور نظم أخرى جديدة في أوروبا وروسيا- البروستوروكا- تعرضت فيه النظم القديمة للاتقاد فأين نحن من كل هذا؟

وحول المقصود بالمتغيرات قال **محمود أمين العالم** أولا : أحب أن أحدد مفهوم المتغيرات فليس المقصود متغيرات الاحداث بل متغيرات الحضارة. وأضاف هل نشعر بالتغير؟ في الوقت الذي يتحقق فيه تغير له طبيعة حضارية، إلا أننا نمزقون في العالم العربي؛ وقال: ان خلاصة الامر ان هناك أزمة في التجربة الاشتراكية وتصدر المشروع الرأسمالي الموقف وأصبح العالم واحد. والنقطة الثانية: دور الثورة العلمية والتكنولوجية والتي تعطى قدرات أكثر في السيطرة على كثير من كوارث البشرية. الظاهرة الثالثة: بروز قضية حقوق الانسان، وسيادة روح النقد الفردي والحرص على مراجعة جميع المبادئ والمسلّمات واختبارها علميا. الظاهرة الرابعة: تعجز النوجهات القومية والحركات الأصولية الدينية وهي رد فعل للتخلف في العالم واعتبرها أهم ما يدور في العالم.

وانتقل إلى العالم العربي مستعينا بتفسير عايد المجابري في التاريخ العربي.

وقال أن السمة الأولى هي السمة القبلية وهي التي تصيغ النظم العربية حتى الآن، ولعل أزمة الخليج تعبير دقيق عن هذا. وعن الثقافة قال العالم: انه لا يرد الحديث عن ثقافة النخبة أو الأدب والفن، بل نتحدث عن الثقافة الاجتماعية وأضاف ان الثقافة السائدة في المجتمعات العربية تفتقد الموضوعية وتتسم بالتبعية والاذعان والتلقين والاغتراب والسطحية. وقال ان المشروعات الثقافية أخذت الطابع السباحي أو الطابع الامريكى.

الأمّل في تجميع القوى التحديشية:

أما الدكتور أنور عبد الملك فقد قال ان

امريكا تسعى لاحتلال المنطقة لتكون مركز الهيمنة الجديدة. وتساءل: ما العمل؟ وكيف نواجه ما يحدث؟ وأجاب بقوله «أنا أرى أننا لسنا مترددين، وأنا متفائل وأرى أنه من الممكن أن نستغل الظروف الحالية في سبيل تجميع القوى التحديشية او القومية أو الوطنية، ونبدأ بوحدة الامة- مكان التعبئة- ونعالج الفقرة المفتعلة بين المؤسسات العسكرية والمدنية، ونحل مابداً من مشاكل دينية وطائفية.

أما د. أحمد كمال أبو المجد فقد تناول سمات الثقافة العربية، وتحدث عن واحدة من سماتها المعاصرة، وهي «الماضوية»، التي تعنى أننا ذهنباً ووجدانياً عاكفون على الماضي. مستغرقون فيه، نشعر بالأمن والمودة حين نتعامل مع الماضي، وتقلق من الحاضر، أما المستقبل فتفرغ منه و قال: علينا أن نجد السبيل للخروج من هذه الماوضوية.

التغريب

وقال الدكتور رفعت السعيد : إننا في المجتمعات العربية لجأنا الى ما يمكن أن نسميه بعملية التغريب، مثل استخدام الأموال النفطية في السلع الترفيحية، ولكننا بالرغم من استيراد التكنولوجيا بهذه الاموال فإن ذلك لم يؤد الى ابداع أو تطور ولم نتوكل مع المكون التكنولوجي المستخدم. ولذلك فالتناقض واضح بين الاستخدام وبين الفكر.

وعن أزمة الخليج، قال د. رفعت السعيد: أن هذه الأزمة تجسد قضية الحرية والديمقراطية في الوطن العربي- وأضيف: أنه ماكان بإمكان أى من الحكام العرب أن يتخذ قراره الذي اتخذه اذا كانت هناك حرية في وطنه، أو امكانية للتشاور. خلاصة الامر أعتقد أن مشروعا ثقافيا عربيا يتطلب الرجوع إلى الاسباب الحقيقية للتعرف على جذور التخلف الحضارى . فبدون حرية وديمقراطية لن ينهض مشروع ثقافى أو حضارى

حسين أحمد أمين أعلن أنه غير متفائل

أن يدخل في ثقافة واحدة، وأن ما قام في الدول العربية بعد الاستقلال لا يعد ثقافة واحدة.

ففيما يتعلق بالعرب قبل الاسلام، فإن كل منطقة كانت لها مقوماتها الثقافية مثل العراقيين والمصريين والسوريين والمغاربة، وما تلا حركات الاستقلال أظن أنه متعدد، وحسبنا أن ننبه الى الازدهار الثقافي في المغرب الأقصى، والان أخذت عن التعدد على المستوى الافقي، مستوى الاقطار والشعوب، أما المستوى الرأسى فهناك ثقافتان، ثقافة نصوى وثقافة عامية، وهناك التراث القديم الذي يعمل المشتغلون على احياته مثل التراث القبطي والتراث الفرعوني.

ويقول ادوار الحمرات: لى بعض تأملات وأفكار حول الموضوع منها أن هناك أشياء عامة تقرب بين الثقافات العربية التي تصدر عن منابع لها قوامها الشخصي كل في إطاره الجغرافى، وأوضح مظاهر التعدد الثقافى العربى هو الاقليمية، وأنا أرفض فكرة تخلف الثقافات الشعبية، ولكنى الفت النظر إلى الثقافة الاعلامية وما تحمله من قيم استهلاكية رخيصة. لاشك أن من عوامل الاشتراك بين الثقافات العربية عامل التراث، ولانستطيع أن نغفل أثر السلفية في تعدد الثقافات العربية.

التنوع ليس فى الثقافة

ويقول د. حسن حنفى: هناك خطأ شائع بيننا، وهى أن الوحدة أفضل من التشعب، والجنود التاريخية لهذا الخطأ ترجع الى جذور هذه الثقافة، فهناك جدل منذ البداية بين التنوع والوحدة حتى أن هناك آيات قرآنية تفيد هذا المعنى، لماذا أخذت الوحدة الاولوية عن التعدد على الرغم من نجاح التعدد؟ ربما يرجع ذلك الى أمور سياسية على مستوى الدولة الحاكمة، وأضاف د. حسن حنفى علينا أن ندرك ماهى مظاهر التعدد فى مجتمعاتنا؟ هناك تعددية فى الثقافة، السياسة الليبرالية والاشتراكية،

على الإطلاق «ليس فقط لاننا لامتلك الاساس المادى للثقافة ولا الاساس المادى لاستيعاب المتغيرات وانما لاننا بطبيعتنا هزليون، من حقنا أن نتساءل فى البداية هل نحن مطلعون حقاً على مايجرى فى العالم الخارجى؟»

وتساءل د. غالى شكرى: كيف يمكن تحقيق مشروع ثقافى عربى؟ ليس عن طريق المثقفين بل من مشاركة الجماهير لكى تخلق نظاماً عربياً بديلاً. وقال ان ماحدث فى أزمة الخليج قد أظهر هشاشة النظم العربية، وخدمة التكنولوجيا للتخلف فقط فى المنطقة العربية

فى الندوة الثانية، التى شارك فيها د. حسن حنفى وادوار الحمرات وأحمد عبد المعطى حجازى ود. شكرى عياد، ود. محمد هنائى ود. عبد الحميد ابراهيم وعبد العال المحامسى بدأ د. جابر عصفور مدير الندوة بطرح عدة أسئلة ، السؤال الاول خاص بالمنظور التاريخى للثقافة العربية، هل الثقافة العربية تبدأ من العصر الجاهلى الى الوقت الذى نعيش فيه؟ وما عناصر التغيير والثبات فى هذه الثقافة؟ وإذا كنا فى ثقافات متعددة فماهى عناصر هذا التعدد؟ وقال ان الاجابة مطروحة للمتحدثين ، أما من ناحية العصر الذى نعيش فيه فهناك عدة أسئلة منها: هل الثقافة العربية هى كيان واحد أم ثقافات متعددة؟ على المنظر العالمى، نحن نعيش فى عالم معاصر متصل بثقافة الغرب، الذى يتقدم علينا اقتصادياً، فهل هو متقدم علينا ثقافياً؟ وماهى علاقتنا بالغرب؟ وهل الغرب ثقافة واحدة أم عدة ثقافات؟ وما العلاقة بين الثروة والثقافة؟

ورداً على بعض أسئلة د. جابر عصفور أجاب أحمد عبد المعطى حجازى بقوله: أتصور- وربما كنتم توافقوننى- أن ماسبق الاسلام لا يمكن

والقومية العربية، الماركسية أو قل أن هناك أربعة تيارات سياسية تتحكم في الوجدان المصرى، وأقول أن التعددية قائمة في حياتنا. أن التنوع ليس في الثقافة، ولكن من خلال مراحل التاريخ المختلفة. وبدأ د. شكوى عياد كلمته بتعريفه للثقافة وقال «هي كل ما يصنعه الانسان بالطبيعة، وربما كان مستهديا بهدي سماوى أو معتمدا على نفسه».

أما النقطة الثانية فهي التعدد، وإذا نظرنا الى الثقافة العربية وجدنا أن الوحدة والتعدد سمتان متنازعتان. وقد أشار د. حسن حنفى إلى التعدد مستندا إلى القرآن.. كان التعدد موجودا ومعتبرا به وبشكل متقدم، لدرجة أنه لم توجد سلطة دينية في الاسلام، وأن السلطة لم تكن موجودة مقررة لامن السماء ولا من الارض، وقد أدت إلى وجود التعدد كشيء واقعى إلى جانب السلطة الاستبدادية في كافة تجلياتها، أن مشروع الثقافة العربية لم يتم ولا بد من العودة إلى الشرايط. هل أكون سلفيا عندما أقول بالعودة للبدائيات، لكى نذكر ما فيها من سبق لزمانها. وما فيها من طرح متجدد

أما عبد العال الحماصى: فأشار إلى أن التعددية حقيقة واقعة، ولكن كيف نحصل التعددية عامل ثراء؟ هل تستطيع نحن المثقفين أن نقيم مؤسسة ثقافية لها مهام أساسية مثل الترجمة وغيرها.

ويقول د. عبد الحميد ابراهيم: سوف اعتمد على الافغانى وابن القيم الجوزية لأصل الى الوسيطة، وقد تبلورت هذه الفكرة عند أهل السنة في السياسة والدين والاخلاق. أما المكان فاننا ننتمى لمنطقة الشرق الاوسط.

أما د. محمد عثانى فقال: أريد أن أشير الى عامل واحد هو «اللغة» وهو عامل وحدة، واللغة أساس للفكر، للتفاعل مع الطبيعة، أو أسلوب حياة.. فالعربى عندما يولد يكون قد تشرب عناصر الثقافة العربية دون أن يدري . والعصر الذى نعيش فيه يتزعج الى التوحيد. وفي

هذا ما يهدد خصوصيات الواقع العربى. وعند هذه النقطة توقف حجازى ليقول: ان التفرقة بين ما هو لغة وبين ما هو ادراك تفريق غير صحيح، فاللغة نظام للادراك الجماعى، ولا تستطيع أن نمسك بأفكارنا بدون لغة، ولا توجد لغة بدون جماعة، فاللغة مظهر من مظاهر توحيد الادراك

مشروع الأغلبية المبدعة:

في الحلقة الثالثة شارك كل من د. مراد وهبة ود. أحمد صدقى الدجاني، وعبد العظيم رمضان وفهسى هويدى ومحمد عودة وفتحى عبد الفتاح وسامى خشبة، وادار اللقاء السيد ياسين الذى قال: أرجح أن نقول «تحول مشروع حضارى» عن قولنا «نحو مشروع ثقافى» للحضارة تحمل معنى أرحب يشمل قيم النظام الاقتصادى والاجتماعى، وإذا اردنا تعريفا للمشروع الحضارى فهو تصور لاعادة صيانة مجتمع بكل ما فى جوانبه السياسية والاقتصادية.

ويقول د. مراد وهبة: ان المجتمع العربى يواجه اليوم أزمة يمكن أن نطلق عليها سيادة التيار الأصولى الدينى الذى يتوهم بالاعتقاد فى حقيقة مطلقة تنفى غيرها وتقع التأويل والعقل معا. أما الدكتور الدجاني فيقول: إن الثقافة فى لسان العرب تعنى تقويم الاعوجاج، و المصطلح الثقافى، جماع الحياة فى الأمة، مظاهر الحياة والبيئة. وأضاف أنه إذا كنا نتطلع الى مشروع ثقافى يجب أن نتذكر العالم المعاصر من حولنا، وهو الذى نخاطبه فى هذا المشروع ودائرتنا العربية ضمن الدائرة الاوسع،

د. عبد العظيم رمضان يسرى أن أى مشروع ثقافى عربى بالمعنى الحضارى لا بد أن يتبع أسلوب الغرب، ويشرح كيف بدأت هذه الحضارة، ثم يحاول أن يقطع بسرعة كبيرة الفجوة بين الشرق والغرب.



صحتها. اللقاءات الفكرية:

كانت ندوة هيكل هي أكبر ندوة شهدتها معرض هذا العام قال هيكل: هل أقف أمامكم لأقول أننا أمام أزمة مروعة، سوف نقرر خلالها مصائر الأمة العربية ومقاديرها لعشرات السنين القادمة؟ هذه الامة عاجزة عن الحوار بالكلمات فيما بينها، عاجزة عن الحوار مع العالم، عاجزة عن الحوار مع العصر، وكل ما نمارسه هو التقاذف بالحملات... الكل بها ظالم والكل بها مظلوم... الكل بها قاتل والكل بها مقتول. وقال: أن اللغة العربية دون كل لغات الارض لم تعد تتسع للحوار لأن الكلمة فيها تحولت إلى دائرة مغلقة على نفسها ولا تتصل بغيرها.

وأضاف: وأتصور أننا كأمة واحدة ينبغي أن ندرك ضرورة التنمية في ضوء التكامل وليس التمايز الموجود حالياً، وفي تقديري أن أزمة الخليج فجرت، وبقرة مسألة الأمن والأمان، ولا توجد حكومة أو نظام تحميه دبابات مستأجرة... وأكد أن الأمن العربي لا بد أن يكون من خلال قوة عربية، وهذه القوة لا بد أن تدعمها

أما فهمي هودي فقد طرح ثلاث نقاط: أولها أن المشروع الحضاري في نهاية المطاف يميل إلى قيم أساسية وليس برامج تفصيلية الثانية أن المشروع ينبغي أن يكون نابعا من ضمير الامة بكوناتها الفكرية والعضوية ومبعرا عن تطلعاتها وخصوصياتها. الثالثة: المشروع ليس ابتداعا أو اختراعا لكنه رؤية تتجه إلى المستقبل وتستثمر خبرة الانسان لتخطو إلى الامام.

ويقول محمد هودة: عندما تقيم مشروعا لا بد أن تبدأ بضم الأغلبية الساحقة المبدعة، ويجب أن تبدأ بضم هذه الأغلبية.. مكافحة الأمية التي هي الرصيد الحقيقي للاستبداد، عندما تكافح الأمية ونظم هذه الأغلبية إلى المجموع الثقافي سوف نبدع مشروعا ثقافيا.

ويرى د. فتحي عبد الفتاح أن الازمة الحالية هي أزمة احتضار حضارى لانه لايجب ان يكون هذا السلوك في عصر الثورة العالمية والتكنولوجية. ومن ناحية الديمقراطية فإن هناك ثورة حقيقية تحدث في حقوق الانسان وينهى سامي خشبة بقوله: أتصور أننا جميعا لانملك مشروعا ثقافيا عربيا، لأننا نتعمد تجاهل الواقع، ونتمسك بمصطلحات وتعريفات يثبت الواقع عدم

تنمية عربية متكاملة في ضوء احترام الشرعية والحقوق العربية.
وانتقد هيكل كل الأطراف المتورطة في أزمة الخليج بما فيها مصر.

المصري، ويجب أن يدرك الجميع ذلك، لأنه لا يعقل أن تدفع ٦٨٠ مليار دولار استثمارات في الخزائن الأجنبية، بينما تخنق الازمة الاقتصادية مصر العربية.

خالد محيي الدين: عجلة الحرب المدمرة

وفي لقاء خالد محيي الدين رئيس حزب التجمع مع جمهور المعرض (في اللقاء الفكري) قال: انا رئيس حزب ملتزم بمواقفه، وعندما نشأت الأزمة استنكرنا العدوان على الكويت، إيماناً بحق الشعب الكويتي في العيش بحرية دون اعتداء عليه، ولما وصلت القوات الدولية، اعتبرنا ذلك بداية لما يحدث الآن، لاننا وجدنا في مقدم هذه القوات امكانية حدوث مواجهات تترتب عليها نتائج تؤثر على المنطقة، وحدت ماتوقعنا فها هي الحرب المدمرة تدور حالياً.

وأضاف خالد محيي الدين: وما يشغلنا الآن هو أن العراق كشعب يهمننا، والشعوب دوما هي الباقية، وخسارة هذا الشعب تحزننا، مثلما أزعجتنا ماحدث لشعب الكويت. فنحن كعرب لا بد أن نحس كل منا بالآخر. ثم أضاف: وبالنسبة للولايات المتحدة الامريكية فانها بانتصارها سوف تفرض سيطرتها على المنطقة. صحيح أن المعركة لم تحسم بعد لكن المؤشرات خطيرة، تقول أنها فرصة لفرض الشروط مستقبلا. ازاء ذلك يمكن القول بأننا مقدمون على عهد سيحتاج منا إلى التفكير العميق، وهذا يجعلنا نتذكر أن مصر حين كانت القوة كانت حصنا ضد مثل هذه الأخطار.

وفي نهاية الملتقى قال خالد محيي الدين: إن الحرب الدائرة تطرح وبشدة تساؤلات عن المستقبل العربي، وفي هذا المجال أعتقد أن شعار التحرر الوطني سيرفع من جديد في مواجهة تزايد التواجد الاجنبي في المنطقة مستقبلا، وليس من سبيل لذلك سوى التضامن العربي وقوة الدور

هل هناك أمة عربية؟

أما لطفي الخولي في حديثه عن الوضع العربي بعد الحرب قال: نحن الآن ندخل تاريخا جديدا للعالم، والنظام العربي الاقليمي في مرحلة تغير، لأنه بالفعل غير فاعل. وأضاف أن الامة العربية أصبحت في امتحان وتساؤل: هل هناك أمة اسمها الأمة العربية؟ وقال: ان صاحب هذا السؤال رجل يؤمن بالامة العربية والقومية العربية

في لقائه الفكري رفض يوسف شاهين الحديث عن السينما وقال انه من غير المعقول أن نتحدث عن السينما في الوقت الذي ينتظر فيه الامريكان حلول الظلام وتدمير قوة عربية، وفي الوقت الذي يربط فيه الجنود المصريون على الجبهتين. وتساءل يوسف شاهين لماذا يذهب الجيش المصري الى الخليج بدون أن يؤخذ رأي الشعب، ولو كانت هناك ديمقراطية حقيقية لما حدث ذلك، وتساءل أيضا: لماذا لم يتحرك الامريكان ضد الاحتلال والتعسف الاسرائيلي ويتحركون الآن لتنفيذ قرارات الامم المتحدة؟ وقال ان خطأ الحكام العرب انهم يريدون الحكم بأنفسهم، ولا يوجد قرار ديمقراطي واحد في العالم العربي.

وكان أبرز ما في لقاء يوسف شاهين الفكري وقوف عامل مصري ليقول: أن صفوة المجتمع من الكتاب والفنانين يجب أن يتقدموا الصفوف ويقودوا المسيرة، لا أن يكونوا في الخلف، وأنصوّر أنه يجب الآن على مجلس الشعب المصري إصدار قرار بسحب قواته من الخليج!

كان من أهم أنشطة المقهى هذا العام هو اختياره لمجموعة منتقاه من القصص القصيرة والروايات لمناقشتها.

وعن رواية «نهر السماء» المتميزة لفتحي امبابي التي تبدأ أحداثها سنة ١٧٧٥ وتنتهي بالحملة الفرنسية. قالت الناقدة اعتدال عثمان: لماذا يقدم كاتب معاصر على استرجاع مرحلة تاريخية؟ وما دلالة هذا الاسترجاع بالنسبة للظروف الراهنة؟ وهذا السؤال يطرح لمكانة الرواية المتميزة في تاريخ الرواية العربية والاجنبية أيضا، فهي تقف بجانب العديد من الروايات المتميزة مثل «مدن الملح» وجسر على نهر دريني» وغيرهما من كنوز الأدب العالمي.

وقال د. رمضان البسطاميسي: ان الرواية تستخدم التاريخ كأداة للكشف عن العالم والمصر والطابع الكلي للثقافة، وتطرح مفهومات حول الصراع الخفي بين المسيحية والاسلام والدين والاجتهاد والعقل، وطبيعة الاحداث التي تعتمد الى العذابات، والقسوة التي تنعكس على سلوكياتها وتضيف دلالة وصورا مشحونة بالتوتر الذي تعيشه الشخصية.

وأضاف أن «نهر السماء» تقدم خبرة جمالية بالقبح، وتفتح الحواس أمام مشاهد العذابات والقهر الخارجى الذى يؤثر فى الشخصية وله امتداده فى الشخصية المصرية ذو طابع اسطورى مقدس وحميم.

١٩٥٢ والمصير الانسانى

وعن رواية «١٩٥٢» لجميل عطية ابراهيم يقول الناقد ابراهيم فتحى: المصير الانسانى هو مادة تناول الرواية، والشخصية فى التاريخ، فنحن لسنا أمام رواية تتحدث عن تاريخ (أوضاع قديمة) لا أكثر، والا اصبحت الرواية رديئة ولكن الرواية تتناول سيكولوجيا معاصرة

هل المسرح المصرى مؤسسة ثقافية أم ترفيهية ؟ حول هذا المحور دارت ندوة المسرح فى معرض الكتاب وأدارها الناقد الكبير د. على الراعى الذى بدأها قائلا: فى حالات تضوح الفن المسرحى يكون فكراً ترفيهياً، وقد قدم شكسبير مسرحاً متعدد الطبقات فى اطار وحدة فنية متكاملة، استطاعت أن تخاطب الانسان فى كل مكان، لكن مسرحنا أصبح طبقياً لا يستوعب الا فئة معينة وأضاف سعد أردش انه لاختلاف على أن المتعة عنصر رئيسى يجب توافره فى العرض المسرحى، لكن القضية الانسانية هى التى تجذب الناس للمشاركة فى الحوار مع خشبة المسرح وأرجع سعد أردش سبب تدهور مسرحنا إلى تلك المعاملة لها مشية له وعدم ادراجه ضمن المناهج الدراسية، وأضاف أن تطوره مرهون بوصول الديمقراطية إلى نغذ الكامل الذى يجب أن نحققه.

ثم تحدثت د. نهاد صليحه: ان القضية سنظل مطروحة طالما ظل النقد الصحفى سطحياً وظل معيار النجومية هو هدفه الوحيد. وعن رأيها فى عادل امام قالت: انه فنان وضع نفسه فى خدمة كل السلبيات الفنية وانه فى حاجة إلى كاتب ذكى ومخرج جاد.

أما الفريد فرج فانطلق قائلا: كم كنا نتمنى أن يكون معنا سحر هانم وشريهان وعادل امام ليقولوا لنا: ما معنى مسرح الترفية الذى يقدمونه للرجل المكثود؟ وأضاف أن مسرح هؤلاء لا يحتاجه سوى المرفهين. والغريب أن الصحافة الفنية تتحفى بهم بينما تتجاهل المسرحيات الجادة. وأكد د. أحمد عثمان أن اخضاع فنوننا جميعها للنقط ادى الى تدهورها المستمر.

أما يسرى الجندي فقد أنهى الندوة بقوله: ان 'المسرحيين' يخوضون معركة عنيفة ، لكى يزدهر 'لنصر المصرى من جديد.

محددة هي موت صقر عبد الواحد في ٨ أغسطس ١٩٨٤ (رغم أنها تقع في ثلاثين صفحة). وتقسيم الكاتب للرواية يبرز انحيازه . كما يؤكد الوعي الشقي للبطل الذي يدرك ما ، وأيضاً هو مجمل الشخصيات ويقودنا في النهاية الى الظروف الاجتماعية التي تسببت في سقوط صقر وتقبضه يحيى: هذا البطل- الاشكال يعكس الوعي الشقي من تعدد الاصوات وتداخلها في صراع يشي بتناقض بين القيم الاستعمالية والتبادلية. وأضاف د. الجحراوى ان الرواية تجعلنا نتوقف أمام مايجرى حولنا وماغارسه في داخلنا، وهذا هو الدور الذي يلعبه الفن العظيم.

حكيم القرية: عبد الحكيم قاسم

احتفى المقهى الثقافى بالكاتب الراحل **عبد الحكيم قاسم** ضمن انشطته قالت د. فاطمة موسى أستاذ الادب العربى: إن عبد الحكيم قاسم قفز بالرواية التي تتناول عالم القرية قفزة كبيرة. فقدم القرية بفقرها المادى، الذي يقابله غنى شديد في الحياة المعنوية والروحية والخيال والشعاليد الموروثة وقد ربطت د. فاطمة بين ذرة قاسم «أيام الانسان السبعة» ورواية طه حسين «شجرة البؤس» من حيث الاهتمام بالعلاقات الاسرية والاجتماعية داخل القرية وتصوير الحياة الروحية وقالت أن الثانية لاتعادل أيام الانسان في القيمة الفنية: وقال جميل عطية ابراهيم: أن عبد الحكيم قاسم كان يكافح دائماً لتطوير شكل خاص بالكتابة مع تصميم على أن يقدم القرية حتى وهو يعمل في برلين. فعبد الحكيم نخلة عالية وسندانة قوية في مصر وخارجها، عاش مدافعاً عن افكاره ومعتقداته بصدق دون النظر للمحاسبات أما عبد الرحمن ابو عوف فقال: أن لدى انطباعاً عن سمات العالم الروائى عند عبد الحكيم قاسم يقول بأن الحياة تقوم على استعادة شئ فقدناه. وقالت إقبال يركوة: عبد الحكيم قاسم كاتب ينتصر

للشخصيات. والقرية في الرواية أختارها الكاتب ببراعة في منطقة تقع بين القاهرة والجيزة وتحيا مشكلات القرية والمدينة وكل تناقضات وصراعات العاصمة.

و أضاف ابراهيم فتحي: الرواية لاتقيم تطابقاً بين الطبقات الاجتماعية والمسرح السياسى، فالمسرح السياسى لاتتحرك عليه الطبقات الاجتماعية، والحركة داخلها لها استمرارها، ومحصلة للصراع بين القوى السياسية العاملة داخله من خلال الانتقال بين الاوضاع المثالية والنماذج الانسانية، وطرح تصور تتجلى فيه مفهومات الحبس والوجدان لدى الطبقات المختلفة وتحولاتها. بمعنى أنها لاتقف عند الواقع الخارجى بل تتبج أقمعة الرحمة الثورية.

ورود سامة لصقر

حول «ورود سامة لصقر» التي نشرتها « أدب ونقد» ناقشت الناقدة فريدة النقاش والناقد د. سيد الجحراوى الرواية التي اعتبرها النقاد من أفضل روايات ١٩٩٠، وأدار الندوة الناقد مجدى توفيق.

قالت فريدة النقاش: إن الحدث الحقيقي في الرواية هو حدث الموت، والموت هنا ليس الموت الشخصى لبطل في رواية عادية وهذا البطل (البرجوازي الصغير) في النقد الواقعى لايعتبر موته موتاً شخصياً وإنما موت لمرحلة قديمة. وعن بناء الرواية قالت: انه ينهض على تعدد الاصوات وتوارى الراوى، فتتعدد الاصوات يقدم اختزالاً لنوعين من الصدق الانسانى والصدق الفنى.

وأضافت: إن هذه الرواية ترد الاعتبار لهذه العلاقة المجرودة دائماً بين الادب والواقع الذي ينتجه ويدل عليه، فالرواية تقوم بهذه الوظيفة التنويرية . والكشف عن وهم الحل الفردى والسلام الاجتماعى والتصالح الطبقي.

وقال د. سيد الجحراوى: ان هذه الرواية تنطلق من اشكالية هامة هي انها تنطلق من لحظة



التصنيف ومن قام بعملية الفرز وهل يحسب شعراء جديدين انهم لا يمكنون صفحات في جريدة أو مجلة؟

السؤال الأهم: أين أحمد فؤاد نجم - مثلاً- من هذه الاسميات؟ نعلم أنه مصري الجنسية. ويقيم في مصر، وله جمهوره الحريض، ونعلم أيضاً انه شاعر كبير.. فلماذا هذا التجاهل؟

في هذا العام تم استحداث المخبم الثقافي الذي لم يلتزم برنامجه وكان نموذجاً للفوضى، وسرد الازنيكية «السياسي»، أما أنشطة المسرح والسينما والفنون الشعبية والغناء فقد جذبت عدداً كبيراً من جمهور المعرض وأعطت له شيئاً من الحيوية.

والملحظة الأخيرة هي ارتفاع اسعار الكتب بشكل جنوني، بحيث لم يتمكن معظم المهتمين بالشقافة من الحصول على مايلزمهم.

لقضية المرأة في مصر، فيقدم أفاطاً من النساء برقة وفهم وحب ولايسخر من فهمها ووعيتها ، ولايشير بأصابع الاتهام اليها. بل يشير إلى لآوضاع الاجتماعية التي تحيط بها وتفرض وضعها. واختتمت اعتدال عثمان الاحتفال بقولها: ان الراحل كان مشغولاً بقضايا الوجود الكبرى: الحياة والموت ، وديمومة الزمن وقانون الزوال، قدر البشر . كان مشغولاً بالمعرفة، والمعرفة تنقسم لديه إلى طرفين متناقضين لايلتقيان الا على حافة نصل القلم، هما: المعرفة الهندسية ومجالها الروح والخيال، والمعرفة العقلية وقانونها العلم والمادة.

* * *

وانتهى معرض الكتاب، ولم يشارك بعض كبار المدعوين (أما لأسباب سياسية أو لأسباب شخصية) وكان مقصوداً تهيمش الشعر في أنشطة المعرض هذا العام، وتم تقسيم الشعراء درجة أولى ودرجة ثانية، سرائ ومخيم، ولا أدري على أي أساس تم هذا

ألباب المشفقين، وألباب المهمشين

مصباح قطب

أين الغلط إذن؟ هل هو فى كما سبى
بالتأكيد عادل امام باعتبار انى لا أحمل توكيلا
من الشهر العقارى يؤكد تفويض الشارع المصرى
لى؟.

هل هو فى بعض أصحاحى من أصبح نجمهم
ثقيلا خلافا لنجم نجوى ابراهيم «الحفيف»، الذين
يرون ان الأمر مجرد «حقد» مهنى بسبب
الاستبعاد من تلك التجمعات القطيية؟!

هل هو فى كثرة من يؤمنون على الفاضى..
وعلى المياني.. قضاء الى تلك المناسبات دون أن
تكون لديهم المؤهلات الانسانية والثقافية فى
حدها الأدنى (اتعطف عن ذكر حالة الاستاذ ز.ن
الذى أراء لا يتقن سوى صنع علامات التعجب
والنقط وقبول «النقط» النقطى؟)

هل باتت الاسئلة المطروحة كونيا أكبر من كل
الأصوات ولواجتمعت؟ ولكن كيف يمكن أن نعرف
وزنها «لواجتمعت» وذلك لم ولن يحدث خلال
أجيال طويلة؟

هل لم يعد المشفقون ضمير الأمة بالمفهوم
الكلاسيكى مما يبدو بكل فرد هائم فى صحراء
البأس الأسود فى البلد الى أن يتحنن لويلتى
بالرئيس «شخصيا» لينقل له همومه.. بأسا من

شئ يحير الألباب فعلا.. أيها الأحباب، أما
ماهو يا أولو الألباب فاليكموه. لماذا يبدو الشارع
المصرى حافلا بكل تلك الأسئلة المحجوبة، ليس عن
الشرعية والظهور فحسب، والمحجوبة عن
«الرجال».. والمشفقين كذلك؟ على الرغم من أن
الدولة تتيج لكل التيارات أن تطرح اسئلتها. وآية
ذلك، وقمة تجلياته، ان مشفقين من كل التيارات
يدعون الى لقاءات الرئيس المختلفة ومنها لقاءه
السنى بالكتاب والمفكرين، بمعرض الكتاب.. فى
حديث يقال دائما انه كان من القلب؟ وي طرح فيه
بالفعل بعض اسئلة جوهرية، كما أن الدولة كفلت
لكل «الأصوات» حقوق انتفاع فى العديد من
المواقع.. ولاحظوا مثلا التوزيعة الاهرامية
المعروفة حيث الأستاذ فهمى هويدى، معبرا عن
الصوت الاسلامى، والأستاذ لطفى الحولى عن
الصوت اليسارى والأستاذ ثروت أباطة عن الصوت
اليسينى الجمهورى.. وكتاب مركز الدراسات عن
الوسط «الذهبي» تحت مخمل الدولة المركزية
القوية.. ذات الليبرالية الاجتماعية.. «أياها».
وتبعاً لتوازنات القوى والضعف المختلفة يمكن تتبع
الأشكال الشبيهة فى التيزيون.. وفى مراكز
الحوار والبحوث ذات الصبغة «القومية» الخ.

الوسطاء الذين لا يريدون أن «يمتنعوا»؟؟ ودع عنك
أن هذه الصيغة الاثينية للقاء «شخصيا» لا ولن
تحقق الكثير لأسباب موضوعية.

هل هو سكوت بموجب ميثاق غير مكتوب
يلتزم به كل الأطراف، يأكثر حتى مما يلتزم
الانجليز بدستورهم؟ لوصح فانه شئ يدعو للعجب.
ودستور شفهي يلتزم به دستور مكتوب يجتهد
رأبطة سيد قراره فى خدمة انتهاكاته!

هل هى الطبيعة المراوغة للسلطة المصرية..
التي تستوفى الشكل بطريقة زبيقية تسمح لها،
إذا شكوت من رداءة الصناعة- مثلا- ان تقول
لك: الرقابة الصناعية موجودة.. وبأبها مفتوح..
وتليفوناتها كذا. وإذا شكوت من الثمورين قبل
المباحث صاحبة هل أبلغها أحد ولم تتخذ اللازم؟
وإذا شكوت من أن مرشحين يتفوقون بالملايين قبل
القانون يمنع! ثم ان وزير الداخلية، الحالى أكد أنه
يمنوع المساس بالمكاسب الاشتراكية - والمصحف!
فى الدعاية وإذا تخلصت من كبت قبل القضاء
'مامك والتقاضى مجانا؟ ومائة مليون إذا

باجاباتها.. ولنقل ان آخرها: إذا قلت «صوت..نا»
لا يصل قيل قلب الرئيس.. وعقله مفتوحان!
أهو العيب فى الاسئلة الغائبة ذاتها؟ ليه لا..

ان عشرات الاسئلة التى نسمعها فى قرانا وفى
حلقات ذكرنا وقرنا مغلوطة بالفعل بفضل عوامل
موضوعية تاريخية وثقافية وتضليل اعلامية..
وأغلبنا فى القرى يسمعون مثلا يقولون: لماذا
لا يقدم الرئيس، أى حرامى رصبا بالصرم فى ميدان
عام؟ (أى حتبلية لدى هؤلاء الناس تجاه قضية
النزاهة رغم فاشية السؤال؟)

أخيرا ربما أتى العيب من هذه المجلة ذاتها،
التي تنشر كلاما كهذا... وكان بإمكانها ان تنشر
على قرائها اسئلة المذيعين فى «قصر النجوم»
لضيوفهم باعتبارها نماذج قومية- فوق الأحزاب-
للاسئلة غير المشنجة.. التى تراعى مصلحه
مصر.. وتراعى من قبلها ورع وزير الداخلية..
وشومة حكومته وجزيرتها المعروضة فى سوق
العرض.. والشرف. والطلب!

هللوا للحياة... لصخب الحياة!

محمد موسى

كله زهور.

يقول عدلى رزق الله: اللوحة عندى كانتات حبة قائمة بذاتها، ليست تصويراً أو عملاً توضيحياً لشيء موجود. هى ليست «عن» بل «فى». اللون أيضاً ليس لوناً، بل عصارة تأخذ شكل اللون، وتلعب مع لون آخر. أبسط المشاعر وأصغرها هى، كان دائماً عطشى للعجب، يبدأ النسيج بنقطة تنمو ويتكون منها العمل.

إنما العطش دائماً أشد من الإنجاز

البعض يصف أعمالى بالصرفية، ويرى آخرون أنها تشبه الأيقونة فى اكتمالها وتلخيصها، وأنا أخاف من سجن العمل فى مصطلح. للغة تجدد الفن، ولابد أن يتلقى المشاهد اللوحات دون البحث عن معنى مباشر، دون البحث عن ألفاظ.

«يرسم عدلى رزق زهور المحايبة فى ٣ مجموعات، المجموعة الصغيرة: صغيرات يضعن القدم حياء على عتبة الحباية، نهود صغيرة يدميها اللمس. المجموعة الكبيرة: كبيرات أنتن أيتها النساء» الوالدات بالدم والعرق البنفسجى الأحمر الأزرق الأسود البنى، تلدن وتفتحن، وترن الشجن والبهجة. المجموعة المتوسطة: نساء أنتن، أيتها المتوسطات العمر، ما أجملكن

زهود خفيفة متلاشمة.

هذا اللون سميك، كأنه العنيد أو الصخر.

هنا تنفتت الأرض، تنشق عن العرق، وعن ألوان الخصومة. هذه كتلة.. هكذا.

هنا اللون هفاهف، مثل جناح الفراشة، يخفى هدوء طاقة الحياة، وصخبها. وينداح من عمقه ولع أبهى بلحظة الحياة الحقيقية، لحظة المعرفة- الموت أيضاً.

يتحدث عدلى رزق الله، ويعود بزهور المحايبة، مجموعته الجديدة من ٦٠ لوحة، ليعرضها فى صالة المركز الثقافى المصرى فى باريس، تشعل اللوحات حوائط المركز، وتشع بألوان وأضواء عدلى رزق الله بلا ظلال. يستقبل الفنان زائريه، يتحدث معهم عن خبرته الأخيرة مع الأرض والنبهة وفكرة الخصومة، تركض سنوات الخبرة والمعاناة، بينما تتوالى الاكتشافات، تتوالى انتصارات الفنان وانكساراته، ويمتلئ دفتر المعرض بكلمات الحب والاعجاب، التى يختار أحدهم أن يلخصها فى بورترية لعدلى رزق الله من الزهور..



وانحسر الاكتئاب أو كاد، وتضاءلت
فقرص الجنون. توالى اللوحات، ودائما
أمام عيني لوحة جديدة أخرى.»

يحكى عدلى رزق الله: عادة لا أتحدث عن
أحزاني للأصدقاء، وأرى أنه ليس مستحبا إرهاب
الآخرين بقروح الذات. هذا كان سلوكا فى الحياة
والفن. ولأنتنى عرفت يوما فى حياتى عذاب
الاكتئاب، فقد أصابنى الرعب عندما هام حولى
مرة أخرى. يومها قررت أن أرسم لوحة لى، أضع
فيها اكتسابى. لم أتصور أن أحدا سيراه. أنجزتها
فى وقت قليل، ووضعتها فى مشاولة عين أول
طارق لمرسى. وحين دخل الفنان زهران سلامة
ورآها، لم يقل شيئا، فقط شهق بصوت عال!
وعندها عرفت أن الفن يحتمل شهادة غضب وحزن
واعتراض، وكانت مجموعتى «شهادات الغضب».

* * *

يكتب عدلى رزق الله أيضا: تعطينى
وصيفاتك قطرات، لكن أنت وحدك تملكين المعرفة.
لولاك ستكون حياتى عبثا، أقتنى الا يصيبنى
الوهن قبل أن أصلك.

هل آراك قبل أن يرتاح الجسد موتا؟
هل ستلاسن أطرافى جسدا؟
هل ستعطينى الحياة- الموت؟
حينئذ ستكون الراحة الأبدية.

وأحلاكن وأبعدكن منى منالا.»

يقول عدلى رزق الله: هذه المجموعات
ولدت فى مرسى الجديد فى كينج مريوط، حيث
انفردت بالأرض. أحسست أنها تكلمنى، ولم أكن
وحيدا. كنت أرى النبتة وهى تفتت التربة، عتف
الورقة وهى «تخبط» التربة لتكسرها. كيف تكون
النبتة شاقبة هكذا؟ هذا هو صخب الحياة.. هللوى
للحياة.

لأصل هنا، مررت بطرق قاسية، ومسالك ضالة
اكتشفت خطأها بعد ذلك. لوحتى الأولى ولدت
وعمرى ٣٢ سنة، بعد معاناة كبيرة. كنت أبحث
فى أعمالى الأولى عن التوافق، وجعلنى الحنين
الى مصر- كنت وقتها فى باريس- أرى أجمل ما
فى الحبيب، ولا أرى صراعى معه. مع ولادة «قر»
ابنتى الكبرى، اقتحم أعمالى عالم من الأجنة
والإخصاب والحمل.. ثم بدأ تطور آخر يعودنى
لمصر، حين بدأت أبحث عن الاطمئنان، وقتها ولدت
مجموعة الأم- الأرض.

«لماذا الرسم بالوان الماء؟ مثل الحب،
بلا سبب. يكتب عدلى رزق الله فى
دفتره: لم أرغب يوما أن أكون رساما أو
مصورا للماتيات. لكن كان الداخلى
يجيش، والحلم شديد المظورة. وعندما
ولدت أول لوحة، تباعد الانتحار،

السينما والمجتمع: فيلمان من مهرجان قرطاج

هؤلاء الأطفال أيضاً
مثل... بلا مستقبل!

لا يهتمها العمر الطرى، تعود البنت أكثر من مرة وقد ضربها الأطفال، أو عاكسها الرجال. بينما خليفة يتحدى ويقاقل، ويسرق نقوداً يشتري بها السجائر، يذبحها مع زميله الطفل. وعندما تشتد آلام المخاض بجاراتهم «سارة»، يذهب بها زوجها على الدراجة إلى المستشفى، حيث يلقونها فى إهمال إلى حين إحضار النقود أولاً. ويعطى الأب لجاره الفلوس التى يذخرها لارسال خليفة وأخته للمدرسة، فيبكي خليفة، ويقول لاخته متحجباً: لن نتعلم، ستصبحين مثل أمى، وأنا سأصبح مثل أبى.

تقوت الجارة فى المستشفى رغم ذلك، ويصاب الأب بهستيريا وهو يصرخ فى وجه أحد المسؤولين: لماذا لا تجعلون التعليم مجانياً والملاح مجانياً، ويحطم المقعد على باب مدير المستشفى. وعندما يقول أحدهم: ألا تخشى السجن؟ يرد: السجن ليس أسوأ مما نعيشه.

تدوى أحلام المستقبل، ويطارده الأم شبح جارتها صارخة من ألم المخاض، وترى طفلها خليفة وقد أصبح شاباً بلا مستقبل، يسرق ليأكل، ويدخل السجن. ترى طفلتها وقد أصبحت داعرة، تدعو الرجال من الطريق للزوم معها، تصرخ الأم وتصحو من كابوسها على كلمات زوجها: سنموت مبكراً وتذكر كلمات خليفة: لن نتعلم، سأصبح مثل أبى، وأختى ستصبح مثل أمى.

الحاجز

أما فيلم الحاجز، فهو أول فيلم روائى من البحرين، كما أنه أول محاولة جادة لرصد التحولات الخطيرة فى مجتمعات النفط.

بطل الفيلم «حسن» شاب بلا رغبة ولا إحساس. فاقده للهوية والانتماء لا يريد أن يفكر فى المستقبل، فهو واثق أنه يموت جوعاً فى هذا البيت، لا يريد أن يعمل ولا يحس بالآخرين بل

واصلت السينما العربية والأفريقية المجهولة والبعيدة عن النجوم والتجارة، تأصيلها لدور الفنان الحقيقي فى العالم الثالث، فى كشف الأخطار التى تحيق بمجتمعاتنا، وأمراضها الدفينة وأشار السينمائيون بأسابيع الاتهام إلى الجهات الأربع: أوروبا التى انتهكت بلادنا، وتواصل استنزاف طاقاتها وعقولنا، الأنظمة السياسية المتخلفة التى تقهر مواطنيها بكل السبل، والنظم الاجتماعية التى تضيق بمشاعر الانسان وتضغظه إلى ركن خائق. هكذا قدمت السينما الأفريقية والعربية نفسها، فى الدورة الثالثة عشر لمهرجان قرطاج السينمائى، التى انعقدت بين ٢٦ أكتوبر و٣ نوفمبر الماضيين.

ومن بين أفلام عديدة متميزة، نختار فيلم «درس القمامة» للمخرج الكبير شيخ عمر سيسوكو من مالى، وفيلم «الحاجز» من البحرين، للمخرج الشاب بسام الزادى.

يقدم الفيلم الأول صورة القهر الاجتماعى للفقراء من مالى. من خلال الطفل خليفة، الذى لا يجد أبوه مالا لكى يرسله إلى المدرسة، مع أخته، فيقول له معزياً: هؤلاء الأطفال مثلك لم يذهبوا للمدرسة.. هذه هى حياتهم.

ومن العاصمة ياماكو، ينضم الأب لجيش العاطلين، وتعمل الأم خادمة لدى أسرة غنية، بينما يعمل الولد فى جمع القمامة، وتبيع أخته البرتقال والتلج للأطفال. ويتعرض الطفلان لتجربة قاسية،

لايراهم الا من خلال كاميرا فيديو يحملها طوال الوقت. لا يهتم برأى الآخرين «المهم رأى بنفسى» لا يحلم سوى بالموت، فهو مهزوم، محاصر بالفراغ. يهمس بجوار أبيه الراقد «بيننا باب مقفول لا أدرى من أقفله. لم أفكر أننى سأواجه مشكلة كل شئ كان سهلاً ومريحاً من البداية، قل لى: اين الصح وأين الخطأ».

الى جوار حسن صديقه مصطفى، الصحفى الذى يتابع حادث انتحار أحد العمال الأجانب، فيفصله رئيس التحرير المناق، لأنه لا يريد كشف جوانب القهر الاجتماعى والاقتصادى الذى يعيشه هؤلاء العمال. شقيق حسن رجل الأعمال غارق فى أعماله، يتجاهل زوجته التى تعيش أسيرة المجدران والانفصال الكامل عن الجميع. تقول له: لا أريد أن تمحى. احترمنى فقط. فيصرخ: أنا أحترق. أنت لاتستحقين الاحترام.

الكراهية، عدم المبالاة، البرودة تزحف الى العلاقات مصطفى يقول لأبيه: تمنيت أن أقتلك بعد موت أمى. عندما تركتلك أردت أن أتخلص من سجنك، لكنك جهزتنى لسجون أخرى عديدة. أحبنى لكى أتخلص منك. أنا عاجز عن أن أحب، لأن احدا لا يحبنى

يتحدث الفيلم بلغة سينمائية جيدة، عن مجتمع مترق، غارق فى رفاهية بلاطعم، سيارات فاخرة، ملابس، أثاث فخم، لكن لاشئ يصل بين البشر. مجتمع يتعامل مع منجزات الحضارة دون أن يعرف الحضارة، يقول الفيلم مباشرة أن جيل الطفرة الاقتصادية جيل ضائع، وسلبى لا يعرف دافعاً للحياة، ولا سبباً لها. جيل ذو وعى محرف، عاجز عن خلق رؤية للعالم المحيط به عربياً وعالمياً، يقول مصطفى: كل شئ له ذاكرة، إلا نحن، فقدنا الذاكرة.

وعندما يضجر الأب فى نومته المهملة، وعزله الكاملة عن العالم، يهرب فى اتجاه البحر، الأب الأول الذى أنجب مجتمع الخليج، يهرب الى الخليج «واهب للؤلؤ والمحار والردى» ويعود أشد حزناً على الزمن الذى ولى «أشياء كثيرة تغيرت، الأماكن والناس. انتهت الأيام الحلوة».

والمخرج بسام الذواوى درس السينما بالقاهرة، وأخرج من قبل فيلمين قصيرين وآخرين تسجيليين. أما كاتب السيناريو فهو الأديب أمين صالح، وشاركه فى كتابه الحوار الشاعر على الشرقاوى.

وعن المجتمع الآخر فى البحرين، الذى يظهر فى الفيلم، ويضم العمال الأجانب ومواطنى البحرين الفقراء، يقول المخرج انه مجتمع موجود فعلاً. هناك طبقة لاتجد شيئاً، وموجودون فى مكان واحد. فى الفيلم، كانت هذه صدمة لحسن أن يرى آخرين مختلفين، لكنه غير مهال، يرى الناس «أبيض وأسود» دون أن يحس بهم، لدرجة أنه لم يصدق أن للمجتمع قاعاً خفياً مثل هذا.

المبالغة فى اظهار كل شئ سلبيًا، كل الشخصيات تسبح فى فراغ، يفصلها عن الآخرين بحر الكراهية المتبادلة، أو على الأقل العجز عن الاتصال، يقول المخرج: هذه فعلاً هى نفسياتنا لا أحد إيجابى فى هذه الناحية. عندما كنا نجهز الفيلم، كنا نقصد الغوص الى داخلنا. وكلما خرج بنا السيناريو الى أطراف الشخصيات، أعدته إلى الداخل /الخرب مرة أخرى. يضيف بسام: هذا هو واقعنا.... شباب ضائع... رفاهية وقلوس. هكذا نعيش فى معاناة لا يمكن وصفها.

فهل تستحق الحياة - كما يسأل فى الفيلم- كل هذه المعاناة؟

سينما

نحن والسينما الأمريكية فى الثمانينيات

ترفيه / فانتازيا / تمجيد الفرد

بولس كارمى

(بسبب غزارة انتاجها وتنوع مواضيعها وترسيخها لنماذج أسطورية) لا يخدم ابدا مهمة النقد السينمائى الجاد. فالمتابع للسينما الاميركية يلاحظ طبعاً جودة الكثير من أفلام هوليوود وطرح بعضها لأشكال جريئة وحديثة ومتجددة للصناعة السينمائية. ولانذهب بعيداً ان ذكرنا فى هذا المجال تلك الثورة التى أحدثها المخرج الأمريكى جريفيث فى أيام السينما الصامتة وهو المعروف بمواقفة العنصرية والذي يدين له المخرج السوفياتى ايزنشتين بالكثير، خصوصاً نظرية التوليف (المونتاج) المتعاقب التى أدخلت درامية جديدة أستطاع الأسلوب الثورى أن يوظفها فى سبيل ابداع لغة سينمائية متطورة.

وبالطبع يؤكد عدد من النقاد على مجموعة من المخرجين الأمريكىين عن اصطلاح على تسميتهم بالمستقلين والذين وقفوا دوماً على خط نقىض أو فى موقع هامشى بالنسبة لما كينة الانتاج السينمائى الهائلة فى هوليوود.

منذ زمن طويل و العالم الغربى، وخصوصاً فى الولايات المتحدة، يتعامل مع السينما كأداة فاعلة فى الحقل الثقافى والصناعى. إن المتابع للحركة السينمائية، وخصوصاً الأمريكية، منذ العصر الذهبى لسيطرة هوليوود على السينما العالمية فى الثلاثينات والأربعينات، وقبل أزمة شركات الانتاج الكبيرة (فوكس، مترو، وارنر وغيرها) فى الستينات، وفقدانها لهيمنتها شبه الكاملة على ميدان العمل السينمائى حيث أنها كانت تعمل بعقلية الانتاج الرأسمالى الصناعى التجارى الموجه بشكل أساسى للاستهلاك والامتع والتسلية، لابد أن يلحظ انه ضمن هذا الاطار الذى تغلب عليه معايير السوق، يمكن الوصول الى فهم بعض إشكاليات وقضايا العمل السينمائى الهوليوودى.

وفى مجال السينما فان العداء المطلق للسينما الاميركية ونقضيه الولع بها لدرجة اعتبارها اهم سينما على الاطلاق فى العالم

المؤلف (أو المخرج) الذي يعمل ضمن الاطار الهوليوودى التجارى ولكنه يستطيع أن يفرضه تصوره للعالم والكون وللإنسان وأن يفرضه بأسلوبه الخاص المميز. ولهذا نرى دأب هذه المدرسة فى أمثال جون فورد والفريد هيتشكوك وهوارد هوكس ونقولاى راى وغيرهم.

وبالفعل فإن الأفلام الاميركية تنتج ضمن نظام اقتصادى محكمة قوانين السوق وأهواء الجمهور وتساهم هذه الافلام فى المقابل فى خلق ويلورة وتوجيه أذواق الناس والجمهور العريض باتجاه الأنماط التى تفرضها والموضوعات التى تطرحها ولا يغيب عن بال السينما الاميركية فى كل هذه العملية مفهوم الربح والخسارة ولكن البنية الثقيلة القسرية التى تحكم شركات الانتاج السينمائى فى هوليوود تدفع نحو نوع فى توحيد النمط والمقاييس وإعادة انتاج الكثير من المفاهيم وتقنياتها ضمن قوالب جاهزة. وقد عبرت السينما الأمريكية عن ذلك بتوجيهها نحو انتاج أصناف من الأفلام يحددها الموضوع والنمط السردى. فهناك الفيلم البوليسى والفيلم الكوميدي وأفلام رعاية البقر (الكابوى-يوسترن) وأفلام الخيال العلمى والفتنازى، الخ لكل صنف من هذه الأفلام مقاييس ومعايير ومفاهيم خاصة به.

إن نظرة أولية نلقها على السينما الأمريكية فى الثمانينات تظهر لنا أن أكثر الأفلام رواجاً وانتشاراً هى تلك التى حظيت بميزانية عالية ورافقتها حملة دعائية منظمة وواسعة لأن وراء مثل هذه الافلام تقف شركة انتاج هوليوودية كبيرة. وتهدف هذه الأفلام بشكل أساسى لدر أكبر قدر ممكن من الأرباح

ونخص بالذكر هنا أوردسون ويلز وجون كاسافيتيس بالإضافة الى نيكولاس راى وسامويل فولير وغيرهم. وجاءت مدرسة النقد السينمائى الفرنسية المولعة بالسينما الاميركية والتي تحلقت حول مجلة «كراسات السينما» فى الخمسينات وكان من أعمدها فرنسوا تروفو وكلود شابرول وأريك روجز الذين سيشكلون لاحقاً ما أصبح يعرف «بالموجة الجديدة» فى السينما الفرنسية، الخروج بنظرية فى السينما من خلال دراسة ونقد ذلك الخضم من الافلام الهوليوودية التى اجتاحت فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية (بعد طول انقطاع فرضته ظروف الاحتلال الألمانى وبالتالى وابتداع مفهوم جديد لمقاربة هذه السينما وما تطرحه من اشكاليات على النقد السينمائى. وهذا المفهوم يقوم على نظرية تقول أن هناك من ضمن الاطار الشديد الاحكام والقوانين الصارمة للانتاج الرأسمالى الذى يطبع سينما هوليوود، حيث كانت شركات الانتاج الكبيرة تسيطر على عملية صناعة الفيلم بكل مراحلها حتى عرضها على شاشات السينما التى كانت تمتلك شبكة واسعة منها، وكانت هذه الشركات تعمل بعقلية المصانع الكثيرة ذات الانتاج الغزير وتستخدم حشداً من الممثلين والمخرجين وكاتبى السيناريو والتقنيين يرتبطون باستوديوهات هوليوود الكبيرة بعهود طويلة الأمد، هناك بعض المخرجين الذين استطاعوا أن يطبعوا أفلامهم بطابع مميز خاص بكل واحد منهم من خلال إعادة إخراج مع كل فيلم له «تيمه» أو موضوعة معينة أو ظهور أفكار أساسية تجعلنا نميز أسلوب هذا المخرج عن ذاك. من هذه المقاربة ولدت نظرية «المؤلف» فى السينما التى تبشها مدرسة «كراسات السينما» النقدية، هذا

كاملة، ١٩٨٧). وإذا نظرنا الى سينما المخرج المبدع هذا سنجد أن إشكاليات مقارنة مشاكل الانسان والنظرة الى العالم والضوء والحركة، كلها مرتبطة لاعطائنا صورة عن فوضى العالم من خلال كارثة مرثية عنوانها حول أحاسيس وأدراك الانسان لهذه الفوضى، ويعبر كوبريك في أسلوب سينمائي يجمع بين ماهو أسطوري وماهو تجريد و يرسم لنا شخصيات تطفئ عليها الغرائزية ليرينا خلالها عالما مفككا ومتفسخا.

وهناك بالطبع مخرجون آخرون أعطوا لشخصياتهم أبعادا تراجيدية بحيث أن هذه الشخصيات انقلب شكلها وأخذت طابع الألوهية وبدت وكأنها من أنصاف الآلهة كما في الملاحم الاغريقية ومجد هذا البعد الملحمي للشخصيات في أفلام المخرج مايكل سيمينو (أبواب الجنة » ١٩٨١ « عام الثنين » ١٩٨٤ « الصقلي » ١٩٨٧ ، ففي شريط « الصقلي » كان تحول الشخصية العادية سلفاتوري جيليانو من فلاح الى كائن أسطوري (ثورى، قاطع طرق، ثائر) مقترنا بالمشاهد التى تصور فى أعالي الجبال كما حدث مع شخصية « بولى » فى فيلم سابق لنفس المخرج (أدى الدور روبير (ينيرونى «صائد الغزلان- ١٩٧٨) وظهرت هذه الشخصيات فى أماكن مرتفعة فوق الارض كالجبال وبذلك تغطى منطقة جغرافية ونفسية هى بين الأرض والسما، وبالتالي تعطى هذه المقاربة للفيلم نفسا ملحيميا قلما نلقاه فى الانتاج السينمائي الأمريكى بشكل عام.

وأثار كل من فيلمى «صائد الغزلان» و«أبواب الجنة» جدلا واسعا فى الولايات المتحدة بين الجمهور وبين النقاد وأنفسهم

وهى موجهة بالأناس لأوسع جمهور شعبى ممكن حشده فى صالات السينما، وهذا ليس بالشئ الجديد على السينما الأميركية كما أشرنا. إن صعوبة أن يفرض مخرج أميركى نظرتة الخاصة للعالم والكون وأفكاره ويطرحها من خلال شريط سينمائي يؤمن فيه لنفسه امكانية السيطرة والاشراف على عمليات صنع الفيلم المختلفة وملاءمة ذلك مع النظام التجارى المهيمن على هوليوود بقوانينه يولد نوعا من الاشكالية والتوتر فى العلاقة بين الموضوع والأسلوب السينمائي والطريقة التى سيعالج بها المخرج موضوعة فيلمه من داخل البنى الشديدة القسرية لنظام الانتاج السينمائي الصناعى وشروطه وإحتياجاته ومقتضياته.

إن الأفلام الأميركية المقصودة فى هذا المجال تشكل بطبيعة الحال ندرة وهى تلك الأفلام التى تعالج القضايا الانسانية عن طريق الأكثر جدارة واستحقاقا بالاهتمام والدراسة. ومن الملاحظ، ليس بدون سبب- إن بعض هذه الأفلام قد تم انتاجه بمشاركة أوروبية (بريطانية خصوصا)، ونذكر هنا على سبيل المثال أفلام ستانلى كوبريك (سترة معدنية كاملة) و«الامبراطور الاخير» (من اخراج الايطالى برتولوتشى) و«الصقلي» للاميركى مايكل سيمينو و«لون المال» لمارتن سكور سيزى.

وبالفعل إن هناك أفلاما ترجع الى ذاتها وتطرح أسئلتها داخل السينما أو من كينونة التصوير ذاته وتشكل الأشياء المصورة فيها لحظة ضرورة واحدة تشتمل الموضوع المصور والتصوير ذاته. وهذه العودة الى الينابيع الأولى للسينما تمجد أبطالا مدقوعين بفرايز كما فى أفلام ستانلى كوبريك «البرتقالة الالية، ١٩٧٢، «التماع» ١٩٨٠ «سترة معدنية



أخرى بأسلوب أكثر حميمية خاصة وأن هذه الصورة جاءت مرتبطة بالتاريخ الحديث ومساره، وذلك فى فيلمه «الأمبراطور الأخير» قصة «بو-بى» آخر أمبراطور فى الصين. ويبقى أن الطابع المهيمن على السينما الأميركية فى الثمانينات (وحتى مطالع التسعينات التى نحن فيها) هو طابع ما اصطلاح على تسميته بـ«سينما «لوكاس-سبيلرغ» وهما مخرجان ظهرت أوائل أفلامهما فى السبعينات وتنتمى هذه السينما الى تاريخ وتراث السينما الأميركية فى عهدها الكلاسيكية والهوليوودية، أى تراث سينما الترفيه والتسلية والاثارة والتشويق من خلال الاعتماد على السرد بشكل أساسى والسرد القصصى ذى الخط الواحد بشكل خاص. ويدور محور معظم هذه الأفلام حول أبطال وشخصيات تنتمى بمعظمها اما الى عالم

بخصوص تطرق الأول لفترة البيمة قريبة من تاريخ الولايات المتحدة (الحرب فى فيتنام وأحوالها) وتناول الفيلم الثانى لحقبة أخرى من التاريخ الأمريكى فى النصف الثانى من القرن الماضى تميزت بصراع دموى بين كبار المزارعين الرأسماليين فى منطقة غرب الولايات المتحدة وبين جموع المهاجرين الجدد المعدمين والفقراء. وفى هذين الشريطين كما فى أفلام مايكل سيمينو الأخرى «الصقلى» مثلاً) فاننا نتبين بنية تشبه الى حد كبير بنية ملحمة «اللياذة» فهذه الأفلام تجسد ميلاد الأسطورة وصعود بطلها وصراعة مع القوى الإلهية ومن ثم سقوطه وعودته الى طبيعته الإنسانية. وشريط «الصقلى» (١٩٨٧) وإن جاءت مقارنته للأسطورة مقاربة ملحمة مثيرة فقدبقى مفتقدا للغة الدرامية. وقد نجح المخرج الايطالى برتولوتشى فى رسم صورة أسطورية،

يرتفع عن بعض الأعمال التقليدية في صنفه الخاص من الأفلام ووصل بمؤثراته الخاصة وجمالياته (إعطاء الشر والشرير بعداً جمالياً ذا جاذبية خاصة في مواجهة الخير الذي يمثله البطل المزدوج الشخصية) إلى حدود جديدة للفيلم الخيالي القائم على شخصيات شعبية مشهورة، ويبدو أن الباب أصبح مفتوحاً للولوج الى هذا النوع من الأفلام ومنذ إقتحمه مؤخراً الممثل والمخرج وارن بيتي بفيلمه الجديد «ديك تريسي» والمخرج الهولندي الأصل بول فرهوفين بشريط يمزج بين الخيال العلمي والفيلم البوليسي وفيلم الحركة (الأكشن) من بطولة النجم المعروف أرنولد شوارزنجير («توتال ريكول»).

باريس

«الكوميكس» (الشرائط المرسومة) وإما الى عالم الخوارق والخيال العلمي والبطولات الفردية. وتتمتع هذه السينما بإمكانيات تقنية عالية، عنوانها التأثيرات الخاصة التي أصبحت الآن مدرسة بعد ذاتها في إطار السينما ككل ويقدرة فنية راقية تستطيع رسم وتصوير وتجسيدكم من الخيال الجامع واخراج اعمال مشوقة مليئة بالخيال والحرافة والمغامرات (ثلاثية «حرب النجوم» وثلاثية «انديانا جونز» وغيرها).

وفي فيلم «باتمان» (الوطواط) - الذي يبدو لي أنه عنوان نهاية مرحلة من هذه الافلام وبداية أخرى - الذي ينتمى بالأصل مباشرة الى عالم الشرائط المرسومة (الكوميكس) وهو استطاع أن يكون فيلماً مسلماً ومشوقاً للغاية

فن تشكيلى

فى معرض السيوى الأخير: القاهرة مدينة خاصة

أ.د.

شعبى).

محاولة أخاظة للشول أمام القاهرة/ المكان،
اللى يكسو جدرانها لون الوجد الانسانى، لتصبح
كائن تتحدو روحه العين، فتأسس لبعض الجميل
التشكيلية فائقة الرشاقة.

فى «غرفة بداخلها الضوء» يسقط
الضوء من أعلى نائرا التفاصيل ومؤكد عليها،
منسابا كنهر رقيق يشق ليلا ثقيلا، ويحمل تلك
الخطوط البنية التى تركض لتحاصر أشياء الغرفة
اللى تنهأ لاستقبال يوم جديد. فى «وودة إلى
عبد الهادى الجزار» يعتمد السيوى على
مفردات الجزار ليدخل معه فى أجواء أساطيره
الشعبية ليقدم لنا عملا جميلا ورائقا، مزجوما
بتلك العوالم البكر التى استلهما الجزار وأطلق بها
كوامن البدائية الفطرية فى نفسه. فى «حياة
فخمة» نجد هذا الحس الملحمى العميق ونجد عراقة
اللون وبذخ التفاصيل. فى هذا العمل الضخم
يحشد السيوى خبراته لبصارع فى دأب ذلك

لم تشهد القاهرة منذ فترة بعيدة معرض
تشكيليا أنار ماأثاره معرض الفنان عادل السيوى
(قاعة المشربية ديسمبر ٩٠ / يناير ١٩٩١) من
مناقشات وجدل.

فالمعرض فى مجمله رؤية ناضجة ومتكاملة
للعلاقة بالمكان، ولهذا الشرود اليقظ والغياب
الوثاب.

يقدم السيوى نفسه دفعة واحدة بدون ثرثرة أو
أفتعال، وبأقل اللمسات، متحسنا مواطن الألفة
بداخله، فينحاز لروح القاهرة المتوهجة، التى
تنجلي فى معظم اللوحات وتتكشف شيئا فشيئا،
حنينا وزخما وتاريخا وصغبا وحضورا ووحدة،
ترى من كل الجهات ومن نسيج الاشياء، وتبدو
واضحة عندما ترى من أعلى موزعة كأنها خارجة
لتوها من حرب طويلة، أو تم بناؤها منذ لحظات.

براهما السيوى غالبا فى الليل، فتبدو موحشة
«باردة» أحيانا (كما فى لوحة نص البلد)
أومزحومة بالكائنات كما فى لوحة (القاهرة حى

أما الزمن فهو هذا الشيء المتفلسف.. والقضية الأساسية هي كيف تمجد فعل الزمن في المكان في معرضي السابق (توافد على البحر) كنت أحاول تحويل المكان إلى قفص صديري.. إلى غرفة.

بدأت العلاتة برسم غرفة ترى من أعلى، كنت أرسم المكان وعيني تدور، ومن هنا جاءت فكرة تقويس المكان

بعد فكرة الاستقرار، اتسع المكان، وماعاد غرفة، وكان معرضي هذا، وهو بدايات لمكان واسع (المدينة- القاهرة) وأظن أن القاهرة/ المدينة سوف تستغرقني لمدة طويلة. القاهرة مدينة خاصة جداً، لأن تكوينها الهندسي لا يخضع للناس له، وحضور الناس فيها هو الذي يحقق وجودها. ولهذا السبب، أنا لا أتعامل مع التسجيلات الخارجية (الابواب الفلكلورية، الملابس الخ...) إنما أود التعامل مع شيء قاهري.

إن التعامل الوصفي (مابينز المكان) يؤدي لحالة، لصنع خصوصية مع اكتشاف شيء إنساني في تجرمة القاهرة. في لوحة «وسط البلد.. رؤية للمدينة»، هذا الاحساس الوثني. في «حي شعبي».. لا توجد أي سيادة معمارية للمكان، لون اللحم البشري هو الذي أعطى للوحة سخوتتها في لوحة «الطيور والريش».. حاولت الخروج من التجربة، والتعامل مع الخيال، والوصول إلى مناطق شعبية داخلية.

.....؟

الجزائر قدم شيئاً جميلاً في أعماله، تجرته مع العالم كانت في حجم تجربته مع الخيال.. قرأنا هذا السحر، وهذه الحالة السكونية.. وقد شغلتنى أعماله كثيراً.

الغامض، ليتكشف بطيئاً ليبدو بعد ذلك أكثر غموضاً. في «غروب» يتسلل الأزرق فوق سلم رماديته ونياته ليفجر حيلة لونية تخفت عندما يسدل عليها هذا الشعور بالازلام القادم، ولكن الأزرق يتوهج في «أفراح البحر» تاركاً هذا الاحساس العارم بالبهجة.

في «الرجل الذي داهمته الألوان» تفقد الألوان حيادها وتنطلق في اتجاه واحد لتشكّل في مياغثة دواراً وهديرًا عالى النبرة. في «عابر سبيل» يقدو المكان سيداً يفرض المشول. أمام «جدار أصفر» تتكرر الألفة ويثب التحفر. في «ريش»، وهي من لوحات المعرض المتميزة يشف اللون وينساب برقة ليصنع عالماً مستقراً مضاً بعناية وشفافية، تاركاً للاخضر فرصة للنمو.

وفي «طيور كبيرة وطيور صغيرة» وهي أحب اللوحات إلى، يسعى السبوي لخلق عالم بعيد يأنس له، فيأتى رقيقاً عذبا متجانساً يخلق في النفس هذه الرغبة الملحة في السكنية.

معرض ثري، حاولت أن أقدم انطباعات سريعة لبعض اللوحات، ولكن المعرض يظل حدثاً هاماً في حياتنا التشكيلية، ليتقدم السوي به ليقف مع طليعة التشكيليين الذين يسعون إلى تجاوز الأطر السياحية والتقليدية والتلفيقية في حركتنا التشكيلية المعاصرة.

كيف أمسك احساسى بالهواء؟

وعن معرضه عالمه وأسلوبه وأماله يقول عادل السوي

.....

المكان كشيء ثابت هو موقع لتكرار التجربة،



الفراغ، ولم تكن لدى إمكانيات تسمح بذلك، أما الآن أصبح الموضوع أكثر نضجا، ويسمح بدخول اللون، ومنظور اللون شيء مذهش.

مشروعى القادم هو محاولة تناول أنواع قاهرية، اشكال اسطورية أترك القاهرة كمكان، وأدخل القاهرة كمشتر، أحاول الاقتراب من الأنماط، اللون هو الاساس، وأسمى أن أفصل نفسى عن أشياء موحية جداً، لأن خوفى الاساسى أن تكون اعمالى القادمة موحية بشكل زائد.

وأخيرا نسجل ماكتبه الابطالى روبرتو يورديجا .. إلى عادل السبوى

١- الإحتفال بكل يوم

فى هذه اللوحات مشاهد للصباح، إبتعاد عن الليل وأحلامه، وعن الفجر وما يحمل من نبوءات، إنه الصباح المشترك، حين تتصاعد الأصوات وتتردد التعنيات.

وفى لوحتى له، حاولت أن أكون محاورا، كيف أمسك إحساسى بالهواء الذى «ينظر» الاشياء ويخفف من وزنها؟
.....؟

أحب الاقتصاد فى اللون. وأقوم بعمل سلم من الرماديات والبنيات لأقيس بهما توجه أى لون. فى «ريش» وطيور وملاك قديم» خرجت من طريقتى القديمة.
.....؟

الابيض والاسود صراع تراجيدى غير درامى، طرف ينفى الآخر مثل قدر الآلهة، وعندما أتعامل مع الابيض والاسود أحس أن اللوحات قبيها تراجيديا، أما اللون فيقوم بفعل الدراما. وأنا الآن أميل إلى البعد عن الصراع التراجيدى. لأن اللون هو الاكتشاف الحقيقى. وأحاول التخلص من أى بقايا «تراجيديا» فى رأسى.

.....
أحيانا أكون أسيرا لأدواتى، وأدخل أحيانا فى عوالم ليست لى.
فى فترة كنت فى حاجة لتقليل اللون لبناء

الرغبة فى الإبتسام، حين تتسع لتضم الطفلة، والقرىء الضئير، والسحابة العابرة معاً فى محاولة للإنفلات، تتحرر الكتلة فيها من ثقلها، ويتأهل عبرها الروح للفرح.

٥- التحرر من الأشياء المكتملة.

تأهب الروح للفرح هو المحور الذى تدور حوله الأماكن والأشياء. فى هذه اللوحات تميل المستويات، تنقوس الخطوط تستدير الكتل، تهتز الأجساد، ترحل الأشياء تاركة خلفها عالماً من التحولات.

تنهار الخلفيات، تتحول فى إنحسارها إلى جسد هجرته مادته.

تصعد الخطوط وتهبط، كأصابع تتردد فى الإمساك بالأشياء، تحبب بها ثم تعود لتحررها من جديد.

فى هذه الأعمال تردد رقيق، يذكرنا بهجوات بدأت ولا تريد أن تكتمل.

٦- مساحات سوداء

نتذكر فى اللون الأسود مشقة التوافق والإتصال، يذكرنا الأسود بالمسافة التى تبعد الأغنيات عن أمور الحياة، يقول لنا الأسود: إن الألوان لم تنجح بعد فى الدخول إلى العالم، ومصاحبة الناس، فظلت موضوعاً للرغبة، هذه الرغبة فى سيادة اللون، وإشتعال الغناء، تتوهج خلف مساحات سوداء.

٧- القاهرة، مدينة لاتختصر.

ليست مشاهد من حلم، ولامقاطع من حكاية خرافية، وإنما نظرة من أعلى إلى مدينة تتراجع

وإذا كان جسد الحياة مشغلاً بالعديد من الصعاب، فإن المجيء المستمر للنهار، يهبنا دائماً بهجة البدايات.

فى هذا الزمن الذى يأتى نحونا إمكانية للحماس، ومقدمة للحلم بأن يصبح اليومى والمألوف أمراً جميلاً.

٢- جمال لا يثقل

إذا لم يسع الجمال لثقلنا، فإنه يصبح قوة تدفعنا لتجاوزه والخروج من حدوده، هكذا يتحول فعله فينا إلى نوايا وأفكار ومشاعر أخرى.

فى جمال الماء والضوء واللون السماء تواضع عظيم، إنه جمال لا يحاصرنا، لكنه يدفعنا للرؤية ويحثنا على الذهاب.

فى هذه الألوان محاولة للإقتراب من جمال لا يثقل ولا يسعى لإحكام الأسر.

٣- خفة الروح

الروح هو ذلك الجزء منا الذى لا يكل ولا يتعب، دائماً سريع وملون يتوثب للرحيل، ويحن نفس القدر للرجوع.

فى هذه التجربة مساحات، يمكننا أن نتأمل خلالها حركة الذكريات والمشاعر إنها الفرحة بالذهاب والإبتهاج بالعودة.

٤- الانفصال البهيج

يشدنا الحنين دائماً لأشخاص وعوالم، يحلو لنا أن نعود إليها، وأن نتوقف عندها. ولكن خصوصية الأماكن والشخوص فى هذه التجربة، لاتمكن فى كشفها عن هويتها وإنما فى انفصالها البهيج، فهى عوالم مفتوحة للإحتمالات. إنها



جدرانها ، وينحصر كيانها المعمارى أمام هذا الحضور
المصاحب للبشر. فى لوحات القاهرة محاولة
للإمساك بالجوهر الداخلى للمدينة، فهذا الإمتداد
الأفقى يفوق محاولات الإرتفاع، وهذا العدد
المتواجد دوماً، يجعل إغتراب هذه الكتلة البشرية
أمراً بعيداً.

٨- ذاكرة الحس

ليس هناك عالم خارجى علينا أن نصوره،
وإنما هناك عالم يتنفسى الدخول إليه، لأنه يضم
بداخله العوالم الممكنة.

يمكننا، هكذا، أن نعيد الكلمات إلى منبعها
الدافىء، إلى مناطق الحس والعاطفة. وهكذا،
أيضاً، يمكن للذكريات أن تتحرر من سطوة
الحقائق، والتواريخ، فتصبح ذاكرة جديدة.

تدفعنا الأضواء والألوان إلى مواقع الحنين
التي لا زالت تنبض داخلنا.

ولذا كانت المدينة جميعاً يومياً مستمرة، فإن
هذا التجاور الحميم، يكشف عن إمكانية الشعر
فيها.

لاتقف الحياة فى هذه المدينة عند حدود
التحقق العملى وحده، ولا تسعى للإمساك باليوم،
وإنما تكشف فى ضجيجها وإهتزازها، عن رغبة
فى التواصل والإنفلات.

رسالة صناعاً:

سلامها جميل غانم

د. أبوبكر السقاف

العزاء فى فقيد الحركة الوطنية العزيز عبد الله باذيب، وأبلغنى أحد الأصدقاء أن مجلس العزاء فى منزل الأخ جميل، وضم المجلس عددا كبيرا من الأصدقاء. ولم أستطع فى تلك المناسبة أن أتحدث معه عن مقاله.

ورغم قلة المعزوفات التى سجلها الا أنها تقدم الفنان خير تقديم. وقد حرصت على اقتنائها، واهدائها الى الأصدقاء، لاسيما الذين خارج الوطن العربى. جمع جميل فى مختاراته الأغنية المحلية على تعدد ألوانها وأقاليمها الى الأغنية العربية وطعمها بمعزوفات يونانية معروفة. وقد أعاد توزيعها فظهرت فى سياق جديد أضفى عليه العزف روحا أخاذا. وتجلى ذلك الروح فى إعادة توزيعه للمقطوعات العدنية الشائعة منذ العقد الخامس. وكان هذا أكثر ما استرعى انتباهى. أن تلك الأغاني بدت فى توزيعه الجديد متحررة من حدودها القديمة، اكتسبت رحابة خاصة قربتها من الأغاني المحلية الأخرى والأغنية العربية، ومن العصر الذى نعيش فيه.

فبفضل فن جميل اقتربت أكثر من الأغنية العدنية، وكنت قبل ذلك أضعها فى هامش متنة

عندما صدر العدد الأول من مجلة الثقافة الجديدة فى عدن قبل سنوات لفت نظرى مقال عن آلة العود كتبه الفنان جميل غانم. وكانت المرة الأولى التى أقرأ له فيها. وجدت فى المقال احاطة مذهشة بتاريخ هذه الآلة العريقة فى التراث الشرقى والعربى ولمست فى غضون المقال روح حب عميق لهذه الآلة الساحرة التى تحتل موقعا مركزيا فى موسيقانا العربية.

وتلك السطور التى كتبها جميل من الأعمال النادرة التى تظهر فى الدوريات العربية عامة والدوريات المحلية خاصة.

ومنذ ذلك اليوم عزمت على التعرف على هذا الفنان عندما تسنح الفرصة، وزاد من عزمى أنى قبل ذلك بثلاث سنوات كنت قد جمعت مكتبة موسيقية فيها للعود فى التراث الاوروبى مكان خاص، ولاسيما تلك القطع التى كتبت لتعزف على العود فى عصر النهضة وبعده بقليل. ادركت بعد سماع عزف الفنان جميل أن المدرسة اليمينية كسبت فنانا قديرا، وأنه يعدها بالكثير.

وكانت الفرصة التى سنحت للمتعارف حزنة. ذلك أنى عدت من الخارج ومررت بعدن لتقديم



يطلب منه أحيانا إبراز بطاقة هوية لدخول عدن، ويحرم من الالتحاق بكلية عدن رغم أنها مبنية فى ذلك الجزء من المحمية الذى يقع منزلة فيه.

كنا نسمع عن فن عدنى بل وطبيعة عدنية لا باعتبار كل ذلك جزءا من عالمنا الطبيعى وروحنا، بل جزءا من محاولة لتأسيس هوية جديدة يربعاها المستعمر بطرد كل أبناء اليمن القاصى منهم والدانى. وتشكل وعينا فى خضم هذا المعترك السياسى والنفسى، وما كان بإمكان الفن أن يتجو من رذاذ هذا الصراع. ولعل هذا يوضح أكثر من أى أمر آخر كيف يشوه الاستعمار العالم الداخلى للمستعمر عندما يحاول فرض حقائقه عليه. كان صدى ذلك واضحا فى تعصب الجمهور لهذا الفنان أو ذاك، وإذا كان للذوق أثر فى ذلك، بلاشك، تحدده درجة اقتراب الفنان من الموروث الفنى فى المناطق اليمنية التى تتميز بألوان غنائها، إلا أن ذلك يتصل بموقف ويكون فيه التعصب لفنان يعينه علامة على موقفه السياسى

الفن طاقة تحرير هائلة، وفن «جميل» شاهد على ذلك. كانت علاقتى بالأغنية العدنية تنطوى على شئ من الاغتراب، تخلصت منه مع فن «جميل». ولن أقف عند الجوائز التى نالها فليست دائما دليل الموهبة.

أغان وألوان يمنية أخرى، ربما باستثناء أغنية لزفاف «قمرى شل بنتنا...» وإراجعة دقيقة دركت أن ممانعه باطنية كانت تحول دون تذوقى لما قدمه أهلها فيها من فن جميل. كانت حدود طربى بنها لا تمتد إلى اللحظة وإذا بعزف وتوزيع جميل يصنع من اللحظة زمنا داخليا، ديمومة، فاصبحت استعيد تلك المقطوعات، وتهبط على فجأة وأنا فى غمرة انشغال بأمر بعيد عن الموسيقى، وذلك كله بلاشك علامة ارتباط وجدانى وجمالى بعيد نغور لا يقف عند حدود الاستهلاك السريع، بل يصل إلى عمق التكوين الشخصى.

وقد يتساءل القارئ، ولماذا كل هذه المشقة الرحلة الطويلة إلى فن مدينة تعيش فى قلب كل واحد منا صنوا للجمال والسحر والطلاقة.

وقد يزداد تساؤل القارئ حدة أو استنكارا إذا علم أن منزل كاتب هذه السطور يقع على بعد فى سكان عن عدن تقطعه السيارة فى أقل من عشرين دقيقة.

ولعل عذرى أن المكان فى تلك السنوات كان مكته، وأن الزمان لم يكن يقاس بهذه البساطة. من العالم الثقيل الذى انهار مع استقلال الجنوب عن فن قمرىتنا وأسيا وأفريقيا، وأنا من جيل كان

تبض مدينة معاصرة ويوجد فى متحده واحد احساسات ومشاعر كل الذين يعيشون فيها وهى علامة من علامات وجودهم كالمبرز المعدنى والبخور والفل والدرع والشعر.

عندما استمعت الى «جميل» فى العقد السابع كان الماضى قد ابتعد فى الزمان، وبقيت منه الشواهد التى كانت متحررة من أوضاره ومنها الأغنية العذبة.

كانت عدن ملاذ كل أغانى اليمن، وقد أجاد المغنون فيها أداء كل الألوان اليمنية، حتى اقترن بعضها بهم، دون النظر الى القرية أو المدينة التى ينتمون اليها. كانوا يشكلون فن الغناء العربى فى اليمن كله، ومن اسطواناتهم القديمة تطل علينا اليوم مقطوعات علينا أن نؤرخ بها تطور فن الأداء سواء بالعزف أو بالغناء لكبار المغنين الراحلين. كان جميل يحتفظ بمجموعة نادرة من تلك الاسطونات، وذلك بلاشك جزء من عمله ووعيه الجمالى الرفيع وعلمه، وعسى أن تكون الآن فى أيد أمينة فقد عانى جميل من دهره، وغادر مدينته أكثر من مرة ليمش فى هذا القطر العربى أو ذاك، وأهدته حياتنا الاجتماعية وربما السياسية أكثر من زورة مرض. ان خلا دفيننا فى نسيج حياتنا بهادى الموهوبين واصحاب النفوس الشفافة، وهم أول من يفترسه هذا الفن الكامن فى التفاهة التى تبدو زاهية أحيانا. وكان ذلك وراء قلة انتاجه فى السنوات الأخيرة.

رحل الفنان «جميل غانم» وهو يقترب من عامه التاسع والأربعين، شاهدا على عصره بعد أن منح عمره أعمارا جميلة لكل أبناء وطنه. فلما ياجميل.

كنت ألوم نفسى كيف تطوب لأغاني عشرات الشعوب، وتولع حتى الادمان بالموسيقى الكلاسيكية الغربية وتبدو قليل الحساس لفن رائع فى المدينة التى نحبها. لم يكن الأمر رفضا محضا، فكل أحابيل الاستعمار لم تستطع أن تقطع الأواصر الوطنية والشعبية بمدينتنا، لأن أبناء الشعب اليمنى من كل أرجاء اليمن كانوا يصنعون عدن كل يوم، ويكسبون بحرهما وحاراتها وغناها كل اليها الذى يلازمها فى الذاكرة، وهم الذين جعلوها تفتن فى نفوسنا بالجديد والجميل وبالتضامن، وكذلك بالصراع من أجل الحرية والتقدم.

كانت الأغنية العذبة تبدو لى شديدة التأثير بالأغنية المصرية والهندية، وساعدت مطولات بعض الفنانين التى تقلد فنانين مشهورين فى مصر والحديث عنها باعتبارها فن عدن على ترسيخ هذا الرأى. وحجب هذا الحكم الجوانب الأساسية فى الأغنية العذبة التى تمير عن جماع شخصية عدن فى المستوى الفنى، فتلك المكونات الأغنية المصرية أو الهندية والموروث المحلى المرتبط بأغاني الصيادين وغناء المناطق اليمنية، اما كان يقصع عن نفسه فى ذلك الامتزاج الذى هولب الأغنية العذبة ومع الأيام أدركت أن عدن مدينتنا الوحيدة التى يعرف ابناؤها أنفسهم بانتماهم اليها وحدها. فلا يبقى فى تعريفهم بأنفسهم شئ من الروابط القبلية أو الجغرافية، فيتسع معناها حتى للوافدين اليها من غير اليمنيين فيدخلون رحاب اليمن من باب عدن المشرق على البحر والمروح.

الأغنية العذبة «توليفة» جديدة تفصح عن

مع
الباعة

كتاب الأطلال

د. فرؤاد مرسى



معارك سياسية

المقالات والدراسات التي نشرتها له
الإهالي بين عامي ١٩٧٧ و ١٩٩٠ .

بإقامة من الزهر يصنعها "كتاب الإهالي"
على قبره في عيد ميلاده السادس والستين
نيابة عن تلاميذه وأصدقائه وبإسم
الشعب والوطن .

اليسار

رأية المستغلين في الأرض

**الحدودان الأمريكى على البحر
المستوطنون والمهاجرين والطبقات**

* الحقائق الكاملة لحرب الخليج فى ٩ تقارير من:
واشنطن- حيفا- القدس- عمان- القاهرة- موسكو.
يكتبها.. حسين عبد الرازق ونظير مجلى وحنا عميره
وسمير كرم وأحمد الحميسى ود. عثمان محمد عثمان
وفريدة النقاش وصلاح عيسى.

لماذا نرفض الدور المصرى فى الخليج؟

أسرائيل العضو ٢٩ فى التحالف
* من إغتيال أبو إياد وأبو الهول؟

برنامج «الألف يوم» عودة للرأسمالية

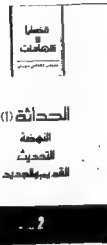
نواب التجمع واليسار يواجهون الطوارئ
- وأقرأه لهؤلاء: ابراهيم فتحى- د. أحمد حسن ابراهيم-
أحمد المصرى- أحمد يوسف- أمينة النقاش- أمينة
شفيق- د. جلال أمين- حسن بدوى- د. رفعت السعيد-
ماجدة موسى- محمد الجندي- محمود أمين العالم-
د. محمد عبد الفضيل- مصطفى طبيه- هشام مبارك.

١٠٠ قرش

١٠٠ صفحة

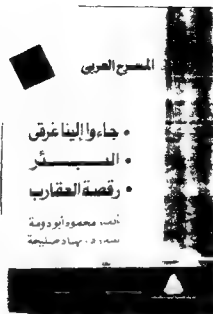
رئيس التحرير: حسين عبد الرازق

إصدارات جديدة



المجتمع، ومرايا الحداثة في الادب، أما في القسم الثالث الذي يحمل عنوان فكر متغير في عالم متغير يكتب السيد ياسين عن جدلية السقوط والصعود والوسطية ويكتب د. جابر عصفور عن اسلام النفط والحداثة ويكتب د. نصر حامد أبو زيد عن النصوص الدينية بين التاريخ والواقع. وجدير بالذكر أن شهادات وقضايا تضم في هيئة تحريرها أربعة من رموز الثقافة العربية هم عبد الرحمن منيف وفيصل دراج وسعد الله ونوس وجابر عصفور، وسبق أن أصدرت عددا هاما عن طه حسين.

صدر العدد الثاني من المجلة المتميزة «قضايا وشهادات» تحت عنوان: الحداثة، (النهضة، التحديث، القديم والجديد) وفي العدد يدور الكتاب المشاركون حول هذا العنوان الشائك (الحداثة) فيكتب سعد الله ونوس: بين الحداثة والتحديث في أفتتاحية العدد ويكتب أيضا عصام الخفاجي وفيصل دراج ود. أنيسة أمين ود. غالى شكرى ود. يوسف سلامة وعبد الرحمن منيف ود. قريال جيموري غزول ومحمد جمال باروت ود. عيد الرازق عيد ود. وليد اخلاصي في القسمين الاول والثاني حول تحديث



الذى يسمى الكاتب فى مجموعته كلها أن يظهره
ويؤكد عليه مستعينا بخبرة حياتية جعلت من
قصة قطعاً خالصة من الصدق المصنف.

محمود أبو دومة ومسرحياته الثلاث

عن سلسلة المسرح العربى التى تصدرها الهيئة
العامة للكتاب صدر للكاتب المسرحى محمود أبو
دومة ثلاث مسرحيات (جاءوا البناغرى، البئر،
رقصة العقارب)

وفى المسرحيات الثلاث - كما نقول د. نهاده
صليحة فى تقديم الكتاب - يكشف المؤلف عن
وعيه العميق بلغة المسرح المركبة فى اختياره
وتوظيفه للمكان، فالمكان الذى يختاره محمود
أبو دومة مسرحاً لحديثه الدرامى ليس مجرد خلفية
أو إطار محايد يمكن تفسيره وتهديله دون أن يتأثر
المعنى بل هو تشكيل بصرى فاعل، ومحيط رمزى
ينظم دلالات العرض، ويبرز الصراع الأساسى،

صباح الحب الجميل

عن سلسلة أصوات أدبية التى تصدرها الهيئة
العامة لقصور الثقافة صدر للقصص رفقى بدوى
مجموعته القصصية الجديدة «صباح الحب الجميل»
تضم أكثر من عشرين أقصوصة. استطاع القاص
أن يصطاد لحظات فى غاية الشعرية بلغة سلسة
ومتميزة، وسبق أن صدر لرفقى بدوى «هومونيا
الحزن والمبقرية (قصص قصيرة ٧٦)، أنا ونورا
وماغت (قصة طويلة ٧٨). البحث عن حقيقة
مايقال (قصص قصيرة ٨٣)، هذا ماحدث أولاً
(قصص قصيرة ١٩٨٣)

ليل المدن القديمة

عن دار الغد صدر للقصص ربيع عقب الباب
أولى مجموعاته القصصية «ليل المدن القديمة»
والمجموعة تضم ستة عشر قصة، تدور معظمها فى
المحلة الكبرى - بلد القاص - حاملة زخم العلاقات
الانسانية وكاشفة عنها، والقهر الاجتماعى هو الهم



«أيها الطالعون مع القرنفل والياسمين
والسنابل

يا أبنائي وإخوتي ورفاقي

بعيدة هي المرافئ

وطويلة هي الطريق

يا أحيائي

للمرة الخمسين تبعمرون

والمراقى بعيدة»

عودة الفصول الأربعة

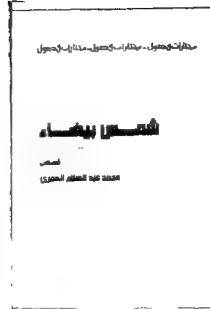
عادت الى الصدور مجلة «الفصول الأربعة»
التي تصدرها رابطة الأدباء والكتاب بليبيا.
وكانت المجلة قد توقفت لفترة من الوقت ثم عادت
مؤخرا إلى الظهور كمجلة فكرية شهرية- لافصلية
كالسابق- يشرف على التحرير: أمين مازن
(رئيس الرابطة)، ويرأس تحريرها: كامل عراب.
أحتوى عددها الأخير على العديد من المواد

كما يخلق الجهر النفس العام للمسرحية، ويعكس
بنية العلاقات الدرامية بين الشخصيات- أي بنية
عالم النص.

وفي المسرحيات الثلاث التي يضمها هذا
الكتاب وتمثل التجربة الأولى للفنان محمود أبو
دومه في مجال التأليف المسرحي، يلمس القارئ
بوضوح إمكانية العرض المسرحي المضمر في
النصوص، إذ يحمل كل نص في ثناياه شفرته
الاخراجية، ففي مسرحية البئر على سبيل المثال،
يستخدم المؤلف اللونين الأبيض والأسود بالتناوب
في ملابس المشئين استخداما دلاليا هاما.

أحبكم لوتعرفون كم

ديوان جديد للشاعر الفلسطيني شكيل
جهشان - وهو واحد من شعراء الأرض المحتلة من
الجيل الثاني بعد درويش والقاسم وزباد. يقول
جهشان في قصيدة «أيها الطالعون مع القرنفل»:



لؤي عوض: الفرعوني

«لؤي عوض: هذا الفرعوني» كتاب جديد صدر عن مكتبة مدهولي للزميل سليمان الحكيم يتناول فيه فكر د. لؤي عوض بالتحليل والنقد من خلال مناقشته للنزاع «المصري» عند د. عوض ويؤكد أن مصر عربية.

شمس الرخام لجمال القصاص

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر ديوان «شمس الرخام» للشاعر جمال القصاص، الذي يعد واحداً من جيل التجربة الشعرية الجديدة في مصر. وأحد شعراء جماعة «إضاءة ٧٧». سبق أن صدر للقصاص ديوانه الأول «خصام الورد» عن مطبوعات «إضاءة ٧٧» عام ١٩٨٤. يقول:

الغنية من دراسات ومقالات وقصص وأشعار لكل من: فوزي البشتي وأمين مازن ومفتاح العماري ورمضان سليم وعبد الهادي عبد الرحمن ويشير القمري وعلى صدقي عبد القادر وجيلاني طريشان وفرج العربي ونصر الدين القاضي ومحمد الفقيه صالح، ويشير زغبه وسالم 'العبار وعبد الله زاغوب وجهاد فاضل.

مدينة طفولتي

مجموعة قصصية للكاتب طلعت رضوان، صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. تتضمن ستة عشر قصة قصيرة «تنوزع بين التشبث بالقيم الاخلاقية ومحاولات رد ما يهدمها، بين الحلم بالتواصل مع الآخر وانكساره على صخور الواقع، متخذة طرائق سرد تكشف دون مواربة عما ترومه، طرائق تحدد وتؤكد المغارقة داخل اللحظة القصصية».

«لا النهر فالتحتى ولاشجر الكلام حدودى
لربابتى مرق آخر
ليدى هذا الشوك، قلت سميتى
فرمت عبا منها، قلت، اجفلت
وتحصنت بنشارها وتقطرت فى دقة النور
الحفى

ثقلت مفاتها على
حجر أنا
وزمانها ماء ينام على يدى»

مطبوعات «فرح»

عن دار «مؤسسة فرح للصحافة والثقافة»-
التي أسسها مؤخرأ بقبرص الكاتب والناقد
الفلسطينى عبد الرحمن بسيسو- صدرت عدة
أعمال، من بينها الطبعة الثانية لكتاب د. جابر
عصفور «مفهوم الشعر» ، ومجموعة قصصية
للقاص الفلسطينى رياض بيديس بعنوان «صوت
خافت» . وسلسلة كتب للأطفال صدر منها:
الاميراطور والموسيقى، بقلم نورى الجراح ورسوم
سحاب الراهب- شادى والعصفور، بقلم نصرى
الصايغ ورسوم سرور علوانى- الفيل مغلوب والغار
غالب، بقلم زكريا تامر ورسوم ناصر نعلسانى-
العصافير وشجرة الثوت، بقلم زكى مدلل ورسوم
سرور علوانى.

ثقافة المقاومة ومواجهة الصهيونية

كتاب «ثقافة المقاومة ومواجهة الصهيونية» هو
مجموعة الأبحاث والمناقشات التي دارت في الندوة
الفكرية التي انعقدت المنعقدة تحت هذا الاسم قبل
عام في مقر حزب التجمع بالقاهرة ولعل صدوره
في هذه الأيام عن مركز البحوث العربية أن يلبي
حاجة ملحة في الساحة الثقافية للكشف عن
العلاقة الوثيقة بين المشروع الصهيونى التوسعى
من جهة وبين الأمريكالية الأمريكية التي أسفرت

فى حربها الوحشية ضد العراق عن الأهداف
الحقيقية لها فى المنطقة، ألا وهى الهيمنة الشاملة
وتفريضة إسرائيل كقاعدة نووية وحيدة- بعد
تدمير العراق- لفرض إستقرار أمريكى قائم على
الإرهاب وإستنزاف الشروات وتدمير المشروع
التحررى القومى العربى، وتقزيق أوصال الأمة.

ماهو الثقافى فى هذا المخطط؟ هذا ماتكشفه
لنا بحوث الكتاب ومناقشاته التي شارك فيها أربع
وعشرون باحثا وباحثه من المناضلين فى كل من
مصر وفلسطين ولبنان

يقول خالد محبى الدين الأمين العام لحزب
التجمع فى كلمة إفتتاح هذه الندوة «لقد أهرزت
لجنة الدفاع عن الثقافة القومية على أفضل نحو
صورة المثقف المناضل، وكان لأعضائها شرف
التصدى للوجود الثقافى الصهيونى فى أول صوره
فى بلادنا حين وقفوا ليوزعوا بيانها حول جناح
العدو فى معرض القاهرة الدولى للكتاب سنة
١٩٨١، وساندتهم جماهير واسعة، وقد تواصل
هذا الفعل عاما بعد عام حتى نجح المثقفون فى
وقف مشاركة إسرائيل فى هذا المعرض واستمر ذلك
كتقليد رائد فى حركة الثقافة المصرية وأصبح
المثقفون الوطنيون الديموقراطيون منذ ذلك التاريخ
وحتى الآن هم الحراس الحقيقيين لمقاومة التطبيع
فى النقابات والاتحادات والتجمعات العمالية
والمهنية.

نعم.. لا بد أن يقترن القول بالفعل..»

وتقول الدكتوراه لطيفة الزيات رئيسة لجنة
الدفاع عن الثقافة القومية «فى وجه حملة تشكيل
فى منطلقاتنا الوطنية العربية، نجد أنفسنا الآن
فى حاجة الى توكيد ما إعتبرنا أنه بديهيات وما
إستقر على مر التاريخ فى نفوسنا كمعتقدات،
ونجد أنفسنا فى حاجة من جديد إلى القول أن
عداؤنا للصهيونية عداً ثابت وعداء إستراتيجى،
وتنحن نعداى الصهيونية لأنها تحتل أرضا عربية،
وتعاديها أيضا لأنها الإمتداد الطبقي للأمريكالية
فى منطقتنا، تنفذ بالقوة، السلاح والاقتصاد
السياسة الأمريكالية فى المنطقة».

شمس بيضاء

صدرت مؤخرًا للقاص المتميز محمد عبيد السلام العمري مجموعته القصصية الجديدة «شمس بيضاء» عن سلسلة «مختارات فصول» التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، وتضم المجموعة خمسة عشر قصة توحى بأن الكاتب على معرفة حميمة بكنه القصة، وأهم ما يميز تجربته أنها تتناول هذا الاغتراب الذي يخيم على الروح المصرية، وخصوصاً خلال فترة الانفتاح وما تلاها من نتائج، أخذت تغير في سلوك الشخصية المصرية.

وهذه المجموعة الفريدة- كما يقول محرر السلسلة- تعبير نادر عن حساسية جيل لم يعيش

الا تجرية «التوسط»، ولم يعرف عن فرادة الافئذ السرى الاساطير وذكريات الطفولة. ولم يعرف عن الاحلام العظيمة سوى مشهد السقوط أو مشاعر الاحباط حين إنجليى وهم أصحابها: فى هذه القصص تعبير عن سيادة العادية، وتساوى السامى مع الدنىء وديمومة ارتخاء الجفون دون تحديد مستميت فى وجوه الكائنات فى ضوء ساطع أو فى ظلمة حالكة: فالضوء دائما مستتر والماء دائما فاتر والارواح دائما فى الاعراف والتجارب دائما فى المفتاح- أو على الأكثر فى المنتصف تنتهى بلاختام ولاذروة، والعبارة دائما محايدة، والرؤية مع هذا، تنفذ إلى أعماق أو إلى جذور التوسط والعادية والفتور.

أن التحدى الذى يقبله العمري، ويتصر فيه، هو تحدى التعبير عن الفتور دون أن يتسلل الفتور إلى التعبير.

منع «الناقد» من دخول مصر

قررت السلطات المصرية منع مجلة «الناقد» من دخول مصر. ومجلة «الناقد» التي تصدر منذ عامين عن دار رياض الريس بلندن، هي مجلة شهرية ثقافية ديمقراطية تتسع لكل ألوان الفكر والابداع، وتعنى بحرية الكاتب والكاتب، وقد استقطبت في الكتابة إليها نخبة من المثقفين والمفكرين والمبدعين العرب، من كافة التيارات الديمقراطية والمستنيرة.

وكان العدد الأول من «الناقد» قد منع من دخول مصر لاحتوائه على تفريغ الشريط المظلم للشيخ بن باز السعودي، الذي يدعو فيه - على منابر مساجد السعودية إلى إبادة دم كل الكتاب والمفكرين التنويريين والليبراليين والحدائيين العرب، بدءاً من نزار قباني واحسان عبد القدوس، مروراً بزكى نجيب محمود وفؤاد ذكريا، وانتهاءً بأدونيس وعبد الوهاب البياتي وعابد الجابري!!

وبعد اتصالات متوالية سمح بدخولها من العدد الثامن، حتى الشهر الماضي، حين منعت لسبب غير معلوم. ويفسر البعض منعها من دخول مصر، بموقفها من حرب الخليج، وهو الموقف المختلف عن موقف السلطات المصرية، حيث يندد بوجود القوات الأمريكية والاجنبية في الأراضي العربية. شأنها في ذلك شأن بعض المجلات والصحف العربية الأخرى، التي منعت لنفس السبب.

و«أدب ونقد» تهيب بالمسؤولين إعادة النظر في منع «الناقد» لأنها واحدة من المنافذ الثقافية والابداعية الهامة في الوطن العربي، حتى تكون للقول بحرية الرأي لدينا مصداقية أكيدة.



نشهد صلاح خف

(ابو اياد)

المغول يريدوننا ان نكون كما يبتغون لنا ان نكون
 حفنة من سقوط القبار على الصين او فارس
 ويريدوننا ان نحب اغانيهم كلما
 كس يحل السلام الذي يطلبون
 سوف نحفظ امثالهم
 سوف نقفر افعالهم
 عندما يذهبون
 مع هذا المساء إلى ربح اجدادهم
 خلف اغنية السنديان

محمود درويش

■ في سلسلة « الشعر والشعراء »

محمود سامي البارودي



رسوم : نبيل ناج

إعداد : محمد عفيفي مطر

■ في سلسلة « الافق الجديد »

من القلب للقلب

قصص : فؤاد حداد

رسوم : محيي الدين اللباد

■ في « مكتبة التاريخ »

صك الأميرة

(وعد بلفور)

جميل عطية إبراهيم / صلاح عيسى

يكتب : صنع الله إبراهيم

■ في سلسلة « المكايات العلمية للصغار »

• العصان يخترق لرفيقه
• ثعلب الصحراء في خطر

• الصقر الاسود يطلق إنذاراً
• المرجان يستعين بالصواريخ

• وأحارت الذودة مصبلها

ترقبوا قريبا

الكتاب الأول من سلسلة
«كتاب أدب ونقد»

سلسلة فصلية تعنى بالابداع المتميز والمعرفة
التقدمية الجديدة

رحلة إلى مصر
(الوادي وسيناء)

تأليف: نيكوس كازانتزاكيس
ترجمة: محمد الظاهر وصنية سمارة

رحلة الكاتب الكبير كازانتزاكيس إلى مصر (القاهرة
والصعيد والاسكندرية وسيناء) عام ١٩٢٧، في لغة
رائقة وأسلوب رفيع ومحبة غامرة.

تصدرها مجلة أدب ونقد/ حزب التجمع
الوطني التقدمي الموحد

صراعات اليمين واليسار في أدب نجيب محفوظ

٦٧

مارس

١٩٩١



• حوار مع ألفريد فرج : القديم والحديث يتعانقان في مسرحي •

• (بيضاء) يوسف أدريس القديمة وأقواله الجديدة •



أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى



السنة الثامنة/ مارس ١٩٩١/ العدد ٦٧/ تصميم الغلاف للفنان: يوسف
شاكر/ الرسوم الداخلية مهداة من الفنان: جورج فخري

د. الطاهر أحمد مكي / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس /

د. عبد الحسن طه بدر / د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز



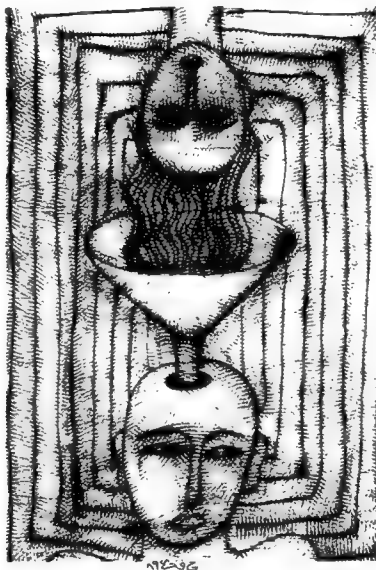
المراسلات: مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ ت ٣٩٣٩١١٤
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنسيها / الجبلاد العربية ٥٠ دولارا للاقراء ١٠٠ دولار
للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم / الاهالي - مجلة أدب ونقد
المقالات التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
أعمال العنف والتنفيذ: نعمة محمد علي / صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمى سالم

سكرتير التحرير: إبراهيم داود

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان / د. سيد البحراوى / كمال رمزى / محمد روميش

فى هذا العدد

- ٥ - افتتاحية: ماذا نفعل الآن؟.....قريدة النقاش
- ١٠ - صراعات اليمين واليسار فى شخصيات نجيب محفوظ محمد دكروب
- ٢١ - الهبضاء: أوراق يوسف أدريس القديمة وأقواله الجديدة..... فاروق عبد القادر
- ٣٣ - قراءة سياسية فى «الغيرة» لآلان روب جرييه / جال لينارد / ترجمة عابدة لطفى

قصص

- ٥٠ - المصفور والريح فؤاد قنديل
- ٥٢ - عرائس من ورق أحمد زغلول الشيطى
- ٥٤ - أول النهار..... شمس الدين موسى
- ٥٩ - حظر التجول غير سار على العشاق ابراهيم فهمى
- ٧٠ - حتى مطلع الفجر كمال عبد السميع
- ٧٥ - أوراق العربية الجنوبية..... سعيد نوح
- ٧٧ - الفراشة هدى عباس

قصائد

- ٧٩ - ذلك كان نورى الجراح
- ٨١ - قصائد نثرية نصار عبد الله
- ٨٣ - الجيم مجرح حسن طلب
- ٨٥ - تقاطعات الأزمنة..... مفرح كريم
- ٨٧ - الجنود أتوا محمد موسى
- ٩٢ - عن السفر والحنين محمد البرعوى
- ٩٦ - من ضلوع السفر..... عماد غزالى
- ٩٨ - خليج المايا حلمى سالم
- ١٠٢ - حوار: مع الفريد فرج (القديم والحديث يتعانقان فى مسرحى)..... اجراه نبيل فرج
- ١٠٦ - تواصل.....

الحياة الثقافية

- ١٠٧ - الدورة السابعة والخمسون لمجمع اللغة العربية:مجدى حسنين / التراث المفقود وذاكرة الزمن فى «بحر النيل» لـ ابراهيم فهمى: اعتدال عثمان / البدايات الصوفية فى «احاديث» الشهاوى: زكية مال الله / معرض صلاح عنانى: سامى البلشئى / رسالة باريس: ياطالع الشجرة والخطابات المتداخلة: وليد الخشاب / المنيا: فنانون يحملون بقى أفضل: عبد الرحيم على / اصدارات / أمشير:..... أحمد فؤاد نجم ١٤٤

افتتاحية

ماذا نفعل الآن؟

فريضة النقاش

ماذا نفعل الآن بعد أن خسرنا جميعا، خسر المهزومون وخسر المنتصرون، خسر الذين ساندوا التحالف العدواني ضد العراق وخسر الذين ساندوا العراق، إسترد الكويتيون إمارتهم من أيدي العراقيين ليسلموها واقعيا للأمريكيين.

لقد تم تحرير الكويت بتدمير التضامن العربي لمدى لا يعلمه إلا الله.

فما أفدح الثمن الذى سيدفعه العرب جميعا والذي دفعوه بالفعل دما ومالا وضفائن، وما أكبر مصيبتهم لأن الذى كسب كل شىء هو عدوهم القومى.. إسرائيل..

«عرب وباعوا روحهم».

هكذا قال محمود درويش سنة ١٩٨٢ لدى خروج الفلسطينيين من لبنان تطاردهم الجيوش الصهيونية بينما العرب الآخرون يتفرجون.

وبعد أقل من عقد واحد تطارد الجيوش الاستعمارية فى أكبر عملية عسكرية عرفها تاريخ البشرية همجية جيش وشعب العراق لتعيد العراق إلى مجتمع ما قبل الصناعة على حد قول المعتدين، وتحتل جزءا من أراضيه وتعلن فى إذلاله.

والعرب لا يكتفون بالفرجة بل يشارك بعضهم فى المذبحة، بعد أن أسهم فى اغلاق كل سبيل لحل السلمى لاحتلال العراق للكويت الذى قالوا عنه إنه الخطيئة الأصلية، بينما يعرف كل متابع لوقائع الصراع فى منطقة الخليج أن أمريكا كانت قد أعدت العدة لحربها الوحشية تلك ضد العراق

منذ زمن طويل، منذ خرج العراق من حربه العيشية ضد إيران وهو أقوى عسكريا، وهو منافس حقيقى فى تسليحة لاسرائيل

لا يبرأ أحد النظام العراقى وقائدة الدكتاتور وطريقة حكمة الفردى واستقوانه على جيرانه ولكن المجرمين الحقيقيين يقبعون هناك فى واشنطن ولندن وباريس: هؤلاء الذين يريدون أن يبدأوا القرن الواحد والعشرين باعادة تقسيم العالم طبقا لمصالحهم، وحتى لا يجرؤ أحد على أن يدافع عن كرامته أو يحلم مجرد حلم بأن يقف ندا للقوى الكبرى التى تسلحت بالتكنولوجيا والثروة.. ثروتنا العربية وقررت أن تحمل كل مشكلاتها المزمنة على حسابنا...

لقد تألمنا وسوف نتألم أكثر.. ولم نعرف الفرح لأن الكويت عادت لأهلها فهى عودة دامية لاتنفس مكانا للفرح.

ولن يستطيع أحد مهما بلغت به الامهالة أن يتجنب هذا السؤال: ماذا نفعل الآن؟

ماذا نفعل، ونحن مهددون جميعا، وقد لوح لنا الإستعماريون الجدد بمصير الهنود الحمر قائلين إنهم لن يتورعوا عن الوصول إلى الإبادة.. قائلين أيضا إن السلام قرارهم تماما كما الحرب، وإن تحديد أسعار النفط -لنا- هو أيضا مسألة تخصهم وحدهم..

«كى يحل السلام الذى يطلبون» وهو سلام دام ومهين.
هل سيكون علينا إذن أن نبدأ من جديد.. نحترث الأرض من جديد ونسقيها بدموع المستضعفين فى الأرض الذين يواصل رأس المال العالمى إذلالهم بطول المعمورة وعرضها؟
هل نشاهد: يا أيها المستضعفون جميعا إتحدوا؟

ان أخطر ما يمكن أن نواجهه من رد على سؤالنا هذا هو الشعور بالعزلة والإضطهاد والتقوق داخل النفس بحثا عن هوية ترد على المذلة والامتهان الذى حل بنا جميعا... هوية سوف تتمترس كما هو معروف فى أزمنة الاندحار داخل وهم أصالة صافية وداخل الدين الذى يقال إن أعداء الله يتبشرون تدميره وهو من ثم ملاذنا.. ندخل إليه فيما يشابه حالة الاكتئاب القومى.

لقد رفع الأصوليون فى وجه الحرب الأمهرالية الواضحة الأهداف شعار الصليبية الجديدة وهو ماردته إذاعة بغداد التى بثت بدورها دعاية دينية بدائية تراجعت حتى عن مقولات حزب البعث العربى الاشتراكى بأساسها العروس العلمانى وتطابقت مع الطرف التقيض فى الحرب الذى خاضها بدوره باسم الله .

وأسمت هذه الدعاية فى تغذية الروح الغيبية الميتافيزيقية التى غرقت فيها الجماهير العربية من المحيط إلى الخليج حين وجدت نفسها وهى المجروحة فى الصميم- نتيجة لوحشية العنف على العراق- وقد أصبحت عاجزة بلا حيلة، فكان الدين ملاذا حتى وقفت بينها وبين الوصول إلى المعتدين الالاف الحواجز، من تبعية النظم وضعفها، ومن الحدود القطرية بين الأوطان، وفوق هذا وذاك من الانقسام الهائل داخل الوطن العربى كله على صعيد الوجدان القومى بين الرفض الغريزى

والأخلاقي لمنطق القوة الذي إستخدمه العراق ضد الكويت ويستحق الإدانة، وبين العنف الأمبريالي وتوحشه المدفوع بمصالح غربية عن المنطقة ولكنها جاءت تفرض نفسها بإسم شرعية المجتمع الدولي..

كان انقساماً في الوعي لا بين الحكومات فحسب، وكانت محنة إضافية شلكت بدورها حاجزا أمام الجماهير التي هبت تتضامن مع العراق، بامتداد الأمة، وسوف يدفع بها الانهيار إلى الاحباط والاكتئاب والتعلق بمزيد من الأوهام.

إن حرث الأرض وتمهيدها من جديد بحثاً عن رد للسؤال القومي «ماذا فعل الآن؟» يقول لنا إننا لسنا معزولين ولا مضطهدين في هذه الدنيا الواسعة التي هيمن عليها منطق الغاية.. فقد تبين لنا من قلب المحنة أن لقضية تحررتنا أصدقاء كثيرين في العالم حتى في قلب هذا العالم الاستعماري نفسه.. والا فكيف لنا أن نسمي تلك المظاهرات الحاشدة في قلب البلدان الاستعمارية التي رفضت الحرب حتى قبل أن تبدأ؟

وكيف نسمي ذلك الموقف الأمي النبيل لعمال الشحن في مرسيليا أحفاد الأبطال المناضلين في كومبيونة باريس، هؤلاء الذين بادروا وهم في قلب ظروف معيشية صعبة إلى رفض شحن الأسلحة الفرنسية الذاهية إلى الخليج إحتجاجاً على دور بلادهم في هذه الحرب القذرة ضد شعب صغير.. وكيف ننسى عشرات الوثائق والعرائض التي وقع عليها كتاب ومفكرون بارزون في بعض أرجاء العالم الاستعماري مطالبين بوقف الحرب واللجوء إلى الحلول السلمية.. وتعرض «جيل بيرو» الكاتب الفرنسي الشهير للمحاكمة العسكرية لأنه طالب الجنود الفرنسيين بالبقاء سلاحهم.. لا لسنا وحدنا.. وعلينا في قلب الآلام والأحزان أن نمسك بهذه الحقيقة حتى نرى الساحة على إتساعها، حيث ترفض شعوب كثيرة منطق الحرب والهيمنة الأمبريالية.. وحتى نهض من كيوتو أسرع، وغد بصرنا على إمتداد المعصورة حيث القوى الحليفة أعرض عما نتصور.. ولكي نمسك بالمستقبل..

كذلك فإن الحرب لم تكن غزوا صليبياً جديداً فين التحالف جيوش مسلمة، بل إن الأرض التي إنطلق منها العدوان ضد شعب العراق هي الأرض التي ولد فيها محمد رسول الاسلام وفيها مثواه الطاهر.

إن مثل هذه المفاهيم المغلوطة سوف تشيع مع الهزيمة كما سبق أن شاعت في ١٩٦٧ وكانت بداية لانطلاق التيارات الغيبية الظلامية في مواجهة العقلانية والاشتراكية والتحرر الانساني بكل صوره..

وعلينا أن نقطع عليها الطريق ونشحن العقل الصافي بأشواقنا العربية للتحرر الحقيقي.. للديمقراطية والتقدم.. لحرية التعبير والتنظيم، لحرية الرأي والضمير واحترام حقوق الانسان.. وأعادة تقسيم الثروة بالعدل..

ما أهوجنا ونحن نحرث الأرض لإستخدام سلاح الوعي الناقد دون أن نفرط فيه أبداً، لافحسب لأنه طريق للمعرفة أي للحرية ولكن أيضاً لأنه ضمانة ضد كل أشكال التزييف والتضليل والكذب

والخداع أيا كان مصدرها، إنه الوعي الناقد الذي يضعنا وحده وجها لوجه أمام الحقيقة كما هي، ويجعل اختيارنا لموقفنا يتأسس على هذه الحقيقة لا على الأوهام، وحينئذ سوف تكون مواجهاتنا المقبلة مع الأمبريالية ومع النظم التابعة لها ومع الإستغلال المقتنع بأقنعة العدل مواجهة مؤسسة بدورها على الحقيقة وعلى العلم الذي يكشف كل يوم عن قدرات الشعوب لم تكن جليلة من قبل.. وسوف يقول قائل: هل سيكون للشعوب دور في مستقبل الأيام، في الزمن الذي تهيمن فيه التكنولوجيا المتقدمة ومنطق الغاية والبقاء للأقوى؟

وسوف نرد بنعم مفعمة بالثقة والأمل رغم كل شيء، لأن شعوبا صغيرة مثل شعوب فيتنام وكوبا ونيكاراجوا وغيرها إستطاعت أن تقاوم وتنتصر. ولو أنه قد أتاحت للشعب العراقي الفرصة للمواجهة المباشرة مع العدوان لصعد وأبعد في مواجهته كل أشكال الإبداع. كذلك فإن القضية التي عبأتها القيادة من أجلها لم تكن قضية دفاع عن الوطن.. بل غزوا.. يقول حلمي سالم: «الغصد والسبيل شفرتا نصل».

إننا لانهون من القوة التدميرية الفاشحة والمتزايدة للأمبريالية، ولكن علينا ألا نستهيئ في الوقت نفسه بقوة الشعوب حتى وهي أدنى تسليحا مادامت تدافع عن أوطانها.. شرط أن تكون قضيتها واضحة ومقتنعة حقيقية..

لعله من قبيل المصادفات أن يكون عددنا هذا مخصصا للنقد.. وهو النقد الذي ينطوي على جذرية وشعول جذيرين بأن يشكلا ردا وأفيا لهؤلاء الذين تساءلوا في خضم الألم:

- ترى هل هناك جدوى للأدب أصلا؟

إن الدراسات الثلاث الرئيسية، التي نقدمها هنا، تقول لنا إن الأدب الحقيقي لا يلبى فحسب احتياجات المتعة الروحية والحاجة للإحساس بالنز به بالسعادة والجمال، ولكنه يتحول أيضا لمعرفة أي لأداة للحرية ويلعب دوره على هذا النحو الجليل حين تواجبه عمليات نقدية نظرية وتطبيقية قادرة على أن تحسب بشموليته وتدرجه في الكلية الاجتماعية الوطنية والكلية العالمية ذاتها، شأن ذلك النقد الذي يقدمه جاك لينارد لرواية «الغيرة» لأن روبرت جرييه باعتبارها إيدانا بسقوط المشروع الاستعماري، ولا يقلل من شأن هذا السقوط الذي يتم كحتمية تاريخية أن الأمبريالية الأمريكية تعاود الانتعاش في ظل انحسار الاشتراكية، لأن التحليل العميق لهذا الانتعاش سوف يكشف بدوره عن خراب ما بعده خراب...

يقدم عددنا أيضا متابعة لدورة مجمع اللغة العربية الذي ضم مصطفى أمين لعضويته تقديرا لتطويرة لغة الصحافة، في نفس الوقت الذي أبقى فيه على تحفظاته على إستخدام اللغة العامية، تلك اللغة التي أنتجت في عدد من البلدان العربية أدبا حقيقيا سوف يبقى.

فدعا على رجب المذني من ليبيا الى تعميم الفصحى بتفصيل العامية، وبطبيعة الحال فإن مثل هذه القضية التي يجرى نقاشها مجددا في ظل جروح عميقة لحقت بجسد الأمة وروحها سوف تجد أنصارا كثيرين يرفضون العامية شكلا وموضوعا حفاظا على الهوية القومية كما يتصورونها، وسوف يبحثون بحثين جارف عن كيفية تستعيد بها الفصحى مجدها.. «وترتبط بعراثها المشعرك ارتباطا تهدد به أوهام من حملوا بتمزيقها وإخضاعها من

خلال غزو لغتها، وطمس معالم قصصها..»

وهم لا يلتفتون إلى حقيقة أن غزو اللغة قد ارتبط بالهجوم الاستعماري والتبعية له. إن الذين كتبوا هذه الكلمات بحماسة ووافقوا بنفس الحماسة على ضم مصطفى أمين للمجمع لم يلتفتوا إلى المفارقة الواقعية التي تعبر عنها كتابات مصطفى أمين في أزمة الخليج تعبيراً فاجعاً، إذ أنه ساند بكل قوة الغزوة الاستعمارية الجديدة التي إستهدفت تدمير العراق لتحرير الكويت كما أدعت..

ولأن البحث العلمي الذي يتخذ منحى فنياً خالصاً لا بد أن تفوته بعض الجوانب الرئيسية حتى في قضايا البحث نفسه، فإن الدفاع عن اللغة الفصحى وجمالها لم يلتفت إلى حقيقة أن تراجعها مرتبط بانهايار التعليم أو بإبعاد جماهير غفيرة عن المدرسة التي تنشئ الألفة مع اللغة في سنين التكوين الأولى.

كذلك فإن المشكلة المزمنة حول تعريب المصطلحات العلمية ليست مرهونة لابتوصيات المجمع ولا بالإرادة وحدها لزيادة العلماء والباحثين ولا بالرغبة النبيلة في الحفاظ على هويتنا القومية ووعائنا الذي هو لغتنا الجميلة، ولكنها مرهونة أساساً بتطوير العلوم نفسها وتطوير البحث العلمي والربط المتصل بين النتائج النظرية التي يتوصل لها الباحثون الوطنيون والتطبيق الصناعي والتكنولوجي والامكانيات المتنامية باستمرار لزيادة الانتاج الوطني، أي أنها مرهونة بضرورة الاطاحة بالتبعية العلمية والتكنولوجية.

وهي الوجه الآخر للتبعية السياسية الاقتصادية.. التي وصلت بنا إلى ما نحن فيه.. حيث المنتصر مهزوم والمهزوم مهزوم.. وحيث سؤالنا المؤرق يظل مؤرقاً:

ماذا نفعل الآن؟

عن صراعات اليمين واليسار

في شخصيات نجيب محفوظ

محمد طه كروب

أصدقاء لي، دهشوا بما يشبه الاستنكار، عندما سمعوني أقول، ونحن في دامة نقاش ساخن حول أدب نجيب محفوظ ومواقفه: ان نجيب محفوظ كاتب مناضل! كيف...؟

لنتركهم، الآن، في دهشتهم.. واسمحوا لي ان أحاول رسم صورة لنجيب محفوظ، كما أراها، مستفيداً في هذا، في الوقائع والوثائق والنصوص.. والافتتاح الخاص:

نجيب محفوظ رجل يبدو هادئاً، مستقراً، مطمئناً.. كأن لاهلاقة له بالمعركة الاجتماعية السياسية الدائرة، ولا دخل له بكل أنواع الصراعات وأشكالها.. حياته اليومية تكاد تشبه الساعة في انتظام دقاتها: على مدار اليرم، والشهر، والسنة، والأعوام.. كل شيء محدد ومحسوب وفي أوانه!.. إيقاع حياة لا ينشز أو يتغير إلا بوطأة عامل خارجي جلل، يخلخل هذا الانتظام.. ليعود فيتشكل من جديد..

رجل يبدو هادئاً هادئاً. فهو مأخوذ إلى الكتابة. يكاد يكون النموذج الصافي للكاتب الذي

حديث قدم إلى الندوة الدولية حول «نجيب محفوظ والرواية العربية» التي عقدت في كلية الآداب، جامعة القاهرة، من ١٧ إلى ٢٠ مارس ١٩٩٠.

يحدد، بدقة صارمة، أيام الكتابة وساعاتها .. (موسم الكتابة عنده: من أكتوبر الى أبريل كل عام ، كما قال) .. وكل نشاطاته: من الدوام فى الوظيفة، الى ندواته فى المفاهى، إلى إيقاع حياته اليومية، وساعات القراءة ، وساعات الكتابة ، وربما ساعات الحب ، تندرج فى نظام يحرص عليه حرصه على البناء الفنى المحكم لرواياته ..

... وأزعم: ان نظام حياته المحكم هذا، ينطوى على مشاركة حقيقية. فاعلة، وفى العمق، فى كل الصراعات الاجتماعية السياسية الفكرية والفنية الدائرة، والمحتدمة.

وان النظام المحكم لبناء الفنى لرواياته ينطوى على اصطخاف أرواج الحياة والصراعات بكل تنوعاتها و«لانظاميتها» ،، التى يشكل هذا البناء الفنى المحكم نفسه أحد أهم أوجه إظهار احتدامها وحركتها المتناقضة الذاتية فى كل اتجاه...

فى شبابه ، شارك محفوظ فى المعارك السياسية والمظاهرات الوطنية، وانتمى الى معنى اسم سعد زغلول ، والى «يسار الوفد» المتحالف مع يسار الحركة الوطنية التحررية .. ولكنه، ولأنه سبب وسبب، وعندما غادر فترة الشباب وزهوه، اختار بوعى وتصميم وإصرار، أن تكون مشاركته الفعلية والأساسية فى الصراع هى: الكتابة!

الكتابة- (ونعنى بها الكتابة الروائية ، أى **الفنية** إجمالاً)- هى ساحتها وميدانه وفعله وشكل وجوده ومعناه، فيها موقفه **الحقيقى** وموقعه **الحقيقى** .. وهى حياته.

فى الكتابة هو **مناضل**، سواء على صعيد فنون الكتابة نفسها، أم على صعيد المعارك والصراعات الاجتماعية السياسية الدائرة.

على صعيد الكتابة: خاض نجيب محفوظ فى معظم الأساليب. دخل ، دائماً ، مغامرة الكتابة الجديدة ، وحرص على أن يظل ، باستمرار، فى قلب العصر. كان راسخاً فى الكتابة الجديدة، ومتطوراً باتجاه جديد آخر. يكاد «عدد» الأساليب التى مارسها يوازى عدد رواياته نفسها. وإذا تتأمل تنوعاته هذه. تجد ان كل إنجاز جديد فيها يشكل ، فى اختلافه عن الآخر، جزءاً من البناء المحكم لعالم نجيب محفوظ.

وعلى صعيد الصراعات الاجتماعية السياسية: كان نجيب محفوظ يحدد موقفه وموقعه فى مختلف المراحل والأزمات. ودائماً ، ومهما كانت الظروف، فأنت واجد عند نجيب محفوظ ، فى كل رواية جديدة له، ما يريد تماماً أن يقوله- أو يطرحه فى تساؤلات محيرة- وغالباً فى ظرف صدور الرواية بالذات .. يقوله بوضوح حيناً، وبمؤاربة رمزية شقافة وغامضة- وتنطوى على «عنف داخلى»- فى أغلب الأحيان وأغلب الأعمال .. شرط أن تلتقط أنت «مفاتيح» نجيب محفوظ، وأن تكتشف، فى العمق، تلك (اللاكى-المواقف) المغطاة بغلاف رقيق لا يخفى نفسه كثيراً عن العارفين بحال نجيب محفوظ وحال مصر فى هذا الظرف أو ذاك.

والاهمية الاستثنائية لمواقف نجيب محفوظ هذه- المترافقة مع كل مرحلة من مراحل الصراعات وطابعها فى تاريخ مصر الحديث، والذاهبة فى النسيج الداخلى لأعمال محفوظ الفنية- انها تملك باستمرار عمقها الانسانى وشموليتها، وقدرتها على تغطى، مرحليتها، فنيا وفكريا واجتماعيا سياسيا على السواء.

ولكن اللافت للذكر: ان محفوظ- (فى فترة الانعطافات الكبرى، التى لا يكون قد استوعبها بعد فى فكره ووعيه)- كان يعبر عن موقفه، المتردد، أو الغائم.. بالصمت! فينتظر انبلاج النور... والأمان ريثما.. ثم ينطلق بعمل روائى ما، يحمل موقفا انتقاديا لجوانب من المرحلة، ومن قلب تلك المرحلة.

-٢-

نحب هنا أن نشير الى خيط واحد من خيوط الصراع الاجتماعى السياسى يشكل واحداً من معالم الشبكة الواسعة للنسيج الداخلى لعالم نجيب محفوظ الروائى. ولعل هذا المعلم الهام لم يحظ بالاهتمام النقدي الدراسى الكافى، لولا إضاءات هامة من محمود أمين العالم (تأملات فى عالم نجيب محفوظ) وغالى شكرى (المنتبى)، وإشارات فى مقالات لنقاد آخرين.. فلا بد من مواصلة الدخول أبعد وأوسع فى تتبع هذا المعلم الذى نزع من أساس فى مسار الصراعات الاجتماعية السياسية التى يعبر عنها ويحتويها عالم محفوظ الروائى.

فمنذ رواية القاهرة الجديدة (١٩٤٥) نستطيع أن نرى خيطاً من ثور يمتد عبر أكثر رواياته فى مختلف مراحلها، وهو خيط يزداد تألقاً واتساعاً وتأكيذاً وغنى وتعقيداً بين رواية وأخرى: فنحن نرى نماذج غامضة لشباب اشتراكيين (أو شيوعيين) مشبعين بأحلام طوباوية أو أفكار فوضوية، أو يتهجون سلوكاً دؤباً وواعياً للتغيير باتجاه الحرية والتقدم والعدالة. ترافق هؤلاء الشباب- وتحابهم أيضاً- نماذج لمناضلين آخرين، من شباب «الوفد»، أو الشباب المتدينين، أو شباب «من الاخوان المسلمين»، أو غيرهم.. يكافحون ضد الاحتلال ضد الطغيان، وهم جميعاً، وفى الوقت نفسه، يتصارعون فيما بينهم- فكرياً وعملياً- ولكنهم يتلقون، معاً، وغالباً فى الفترات نفسها، ضربات أجهزة القمع، سواء فى عهد الاحتلال أم عهود ما بعد الاستقلال والجللاء، ويدايات الثورة، وخلال العهد الناصرى وما بعده.

وفى مسار هؤلاء المناضلين، بين رواية وأخرى، يكشف محفوظ عن القناعات الكفاحية العميقة بالطريق التى اختارها كل من هذه النماذج، مع ميل لديه، خفى، وواضح أحياناً، الى الإيحاء بأن طريق التغيير باتجاه التقدم والحرية والعدالة هو طريق العلم والعقل والمعرفة، ومع ميل أوضح الى الكشف عن أن أجهزة القمع توجه ضرباتها الى التيارين الرئيسيين معاً، (المتدين والعلمانى) ومع ميل أكثر وضوحاً للتعبير عن هاجس دائم عنده هو: التوصل، عبر التطور، الى شخصية (أو جماعة) كفاحية تسعى الى العلم والمعرفة وقيادة العقل، وتالياً الى الاشتراكية، دون أن تقع اغتناء الشخصية الانسانية بقيم الدين المعادية للظلم والطالبة للعدالة.

يسار عام، خفى وواضح، عبر روايات محفوظ فى مختلف مراحلها، يحتاج الى دراسات جديدة متأنية، رجة وعميقة، ليس فقط بهدف الكشف عن موقف نجيب محفوظ نفسه وتطوراتها، بل الكشف- على الأخص- عن التيارات الداخلية العميقة، مساراتها ومصائرنا وحالاتها، فى



نجيب محفوظ

المجتمع المصرى وسائر مجتمعاتنا العربية.

ولعله قد تأكد لنا - عبر الأزمات والهزائم والانهيارات - ان الفنانين المبدعين الأصيلين (والروائيون منهم بخاصة) يملكون القدرة - ربما اكثر بكثير من غيرهم - على الرؤية الأبعد لعناصر الانتصارات أو الهزائم والأزمات، عبر رؤيتهم الأعمق لحركة التيارات الاجتماعية والنفسية والروحية فى العمق من حركة التجمعات البشرية ومساراتها.

ولعل نجيب محفوظ الفنان، وذو النزوع الفلسفى هو من أهم الراصدين للتنبضات العميقة للمجتمعات العربية، والهاجسين بتطوراتها - الضرورية - اللاحقة.

هل نقول هذا تعسفا، وانطلاقا من الرغبات، وانسياقا مع نزعاتنا الايديولوجية، كماركسيين واشتراكيين، نجيب ان نقول: ان هذا الروائى الكبير قريب من ساحتنا؟!

لانه، طبعاً، ان نكون من الساذجين، الذين يغلبون الأمانى على وقائع الامور.. ولكننا لانه أيضاً وخصوصاً ان نغض العيون عن مضمون مسار نزع انه هام وأساسى فى نسج عالم محفوظ الروائى.

- ٣ -

لنتأمل معا فى هذا الجدول، أو العرض، التخطيطى لمسار النماذج المحفوظية الثلاثة هذه:
* فى رواية «القاهرة الجديدة» (١٩٤٥) صديقان على مسار الرواية كلها - على طه

يسارى اشتراكى ،باهت الملامح ، متأثر بنوع من الفكر المادى الميكانيكى الفج ، ويميل الى نوع من الاشتراكية الاصلاحية. يقابله مأمون وضوان ، متدين ، من الشبان المسلمين ، يميل الى اليمين وقانع بتعاليم الكتب السماوية ، وبأن فى اتباع هذه التعاليم إصلاحا للمجتمع . هذان الصديقان يصارعان الاحتلال ، وفى الوقت نفسه يتصارعان فكريا ، يختلفان فى أشياء كثيرة ، ولكنهما يتفقان فى ان طريق «محبوب»- الشخصية الأساسية للرواية- هو طريق دمار الذات ودمار الوطن من حيث انه اختار موقف اللامبالاة والسلوك الانتهازى فأوصله مساره الى دماره الذاتى.

* فى رواية «خان الحليلى» (١٩٤٦): شخصية اليسارى تتطور من ملامح فكرية باهتة فى القاهرة الجديدة ، الى معالم أكثر تحديدا: أحمد راشد. المحامى الشاب ، يقول بالاشتراكية الآتية من تعاليم ماركس ، ويقول بالتغيير الاجتماعى الجبرى ، وان العمال سيظفرون بالنصر النهائى. يقابله ، ويصادقه ، المثقف المؤمن أحمد عاكف ، المشدود الى الماضى ، والمنطوى على ذاته. وهو سلبى ، ولا يمتنع ، مع ميل الى اليمين.. ولكن ، عبر المناقشات المستمرة مع صديقه وعبر الصراع الداخلى ومسار أحداث الرواية ، تطرأ عليه تغيرات ما باتجاه اخروج من حالته ، أى من تكفائه هذا (أو فى عكوفه على نفسه. إذا أحببنا أن نلمح من اسمه دلالة على شخصيته. كما يمكن أن نلمح فى اسم «راشد» دلالة مقابلة..)

* اما «بداية ونهاية» (١٩٤٩) فنلتقى غضا آخر من غاذخ اليسار: حسين ، يسارى ذاتى ، إذا صحت الصفة ، خجولا فى يساريته ، يدير حوارا مع نفسه. وهو أيضا متدين. شخصيتان فى داخله. وقد ارتاحت نفسه عندما قرأ ذات يوم كتابا لواحد من الاشتراكيين الديمقراطيين الانجليز ، وأحس بسعادة غامرة لأن مؤلف الكتاب يوضح ان الاشتراكية فى مفهومه ، لاتتعارض مع الدين ولا مع الاسرة ولا مع الاخلاق...

* فى الثلاثية- (بين القصرين- قصر الشوق- السكرية) الصادرة فى ١٩٥٦-١٩٥٧: تظهر هذه النماذج الثلاثة بلامحها الواضحة ، بصفاتها ويدون غموض وسط حشد كبير من الشخصيات: فهى المناضل الوطنى الوفدى اليسارى الذى يستشهد فى معركة ضد الاحتلال. ثم أحمد شوكت اليسارى الأخذ بالاشتراكية العلمية ، يقابله شقيقه عهد المنعم شوكت من الاخوان المسلمين ، يميل باتجاه اليمين ، ويعارض الوضع القائم. شقيقان مختلفان متعارضان ، ولكنهما مكافحان ضد الاحتلال والظفيان. يتناقشان دائما فى امور الدنيا والدين ، ولكنهما- فى النهاية- يمتثلان معاً ، ويشحنان - معا- فى سيارة بوليس واحدة تنقلهما الى المعتقل. ولكن «الثلاثية» تحتوى غماذج أخرى من اليسار ومن اليمين ، لكل منها خصائصها وقصبتها ، تتألق من بينها شخصية «عدلى كرم» المفكر المتنور ذو النزوع العلمى المادى والاشتراكى ، وصاحب مجلة «الانسان الجديد» ، وهو المعادل الفنى لشخصية المنور سلامة موسى ، صاحب «المجلة الجديدة» والرائد الاشتراكى المتأثر بالاشتراكية الغابية ، وذو التأثير الفكرى الكبير على الشبيبة فى تلك الفترة (ومن بينهم نجيب محفوظ نفسه. وهنا نلمس أحد منابع التفكير العلمى التحررى الاشتراكى والديمقراطى عند محفوظ). ومقابل عدلى كرم يبرز الشيخ المنوفى ، الاخوانى المثينى ، الذى يدخل فى نقاش مستمر مع عدلى. كما نلتقى شخصية «سومن» عاملة المطبعة ،

المناضلة الشيوعية والمنتصية الى تنظيم ثورى.. ويرى في الثلاثية ذلك النموذج الانسانى الهاملى الرائع كمال عهد الجواد، أحب شخصيات الثلاثية، والأكثر غنى وتعقيداً ورهافة من حيث البناء الفنى.. والذي يعانى صراعاً داخلياً حاداً وهو فى غمار البحث عن طريق للتغيير الاجتماعى يقتنع بها- (وكانه فى صراعه هذا بالذات، وحيرته، وبخشه الجدى عن طريق مصرى للتغيير الاجتماعى، يعبر عن الصراع الحقيقى لنجيب محفوظ نفسه، الذى «يوزع» قناعاته على نماذج كفاحية متعددة، فى الثلاثية وفى غيرها)- ويصل كمال، فى نهاية الثلاثية، الى ما يشبه حسم الموقف والسير فى الاتجاه الذى يقضى الى قيادة العقل والعلم، دون أن يتغلى عن نزوعه الروحى وارتباطه العميق بالتراث الثقافى الروحى والإيمانى للشعب المصرى.

الثلاثية هى ملحمة بانجاهين مترابطين: ملحمة كفاح الشعب المصرى ضد الاحتلال الأجنبى والظغيان المحلى وبقياء السيطرة والتقاليد الاقطاعية والبحث الفكرين المضى عن طريق الحرية والعدالة- كما إنها تعبير (عبر النماذج والمواقف) عن الصراع الفكرى الداخلى عند نجيب محفوظ بالذات، بحثاً عن الطريق والافتتاح.. وهذا الصراع لم يعبر عنه محفوظ فى شخصية كمال وحدها، بل فى تلوين وتعاض وتوافق مختلف الشخصيات الأخرى، المكافحة، فى الثلاثية.

* فى «اولاد حارتنا» (١٩٦٧).. هذه الملحمة الفكرية الفنية التى تتخذ مما يشبه الاسطورة شكلاً لها، نلتقى بشخصيات، أكثر حسماً وتحديداً، للنماذج نفسها، الآتية من اليسار ومن اليمين ومن الوسط، سواء فى التاريخ القديم أم فى الزمن الراهن. على ان بعض الإحالات الرمزية الى ظاهرات الماضى، وأصحاب الرسالات السماوية، موظفة لإضاءة الحاضر، واتخاذ موقف من الراهن لا الماضى... ولعلنا نرى فى شخصية «عرق» تلك الوحدة الدبالكتيكة- الترفيقية فى بعض جوانبها- بين نشدان العدالة، التى دعت اليها الدبانات الكبرى، وبين المنهج العلمى الحديث الذى يدفع حركة التغيير الاجتماعى الثورى الى ترسيخ واقعى حقيقى للعدالة الاجتماعية فى الأرض، دون قطع مع ذلك النزوع الروحى الى المطلق، سواء كان هذا المطلق هو الله ام قوى مجهولة فى الطبيعة..

ألا نرى فى شخصية «عرق» التركيبية، ملامح - حادة ومحددة- من نزعات كمال وميوله وأفكاره المتصارعة؟...

وتالياً، ألا نرى فيها تجليات للكثير من هواجس محفوظ نفسه؟

* وابتداءً من «اللص والكلاب» (١٩٦٢) ندخل فى دوامة الأزمة: أزمة المنتمى، بشكل أو آخر، الى الحركة اليسارية والتفكير الاشتراكى، وأزمة بقايا حزب الوفد القديم، وأيضاً أزمة المتسلقين على جذع ثورة يوليو، للاستئثار بانجازاتها. ندخل فى أزمة الديمقراطية. نماذج محفوظ الثلاثة نفسها ولكن فى مرحلة مختلفة وحالات مختلفة، وأزمات ومعاناة وصراعات من نوع آخر... لم تعد الأزمة هنا أزمة غو وتفتيش، بل أزمة قمع لما صار متكوناً،

وأزمة انحلال فى قناعات أشخاص سبق ان تبلور انتماؤهم الفكرى والكفاحى.

«سعيد مهران»: ثورى فجع بخيانة استاذة الذى سبق ان هداه الى الفكر الثورى، وفتح عينيه على حقيقة ان الثورة هى الطريق الى الحرية والتغيير. خرج سعيد من السجن مصمما على الانتقام من استاذة هذا، ومن الوضع القائم الذى قمع ويقمع الحرية.. يسارى مأزوم، حوله الواقع اللاديمقراطى القامع، الى متمرّد فردى يدافع وحيداً- كما يعتقد- عن قيم الحرية.. ويسلك طريق العنف الفردى.

«رؤوف علوان»: هو استاذ سعيد مهران وهاديه الى طريق الفعل الثورى. ولكنه، فى العهد الناصرى، تكشف انتهازيته.. كان معلماً للثوريين ومدافعاً عن الحرية ضد مختصبيها فى السلطات العليا، فدفعته به انتهازيته الى خيانة مبادئه ومواقفه، والانتقال الى صفوف أغتيا، السلطة الجديدة، فألى مطاردة سعيد مهران الذى يمثل ماضيه الثورى، ويذكره به.

* فى «السمان والحريف» (١٩٦٣).. وجه آخر من وجوه أزمة المنتمين: «عميس» الوفدى القديم، المناضل فى صفوف حزبه ضد الملكية والطغيان، فاجأته ثورة يوليو التى أطاحت بالملك وبالمملكة، دون أن تستند الى حزبه الكبير الذى صار فى الظل، وفى تركة الماضى المغضوب عليه.. يتعطل مسار «عميس»، تتدخل وتتدخل كل طموحاته، ويفور فى ماضيه النضالى، ويعيش فى اليأس والعذاب والمعاناة والضجر.. هنا مأساة المنتمى الذى تحطمت قاعدة انتمائه. يتجمد فى الماضى، ويفقد الاتجاه، ويفرق فى الصمت والتأزم الداخلى.. (وقد نلح هنا جانباً من حالة محفوظ نفسه، وفترة الصمت الطويلة التى عاناها بعد ثورة يوليو..) فى مقابل هذا المنتمى المأزوم متمم آخر، كأنه لم يدخل، بعد، فى أزمته الداخلية، بل هو يجابه أزمة الديمقراطية: ثورى يسارى (شيوعى ربما) اعتقل ايام الحكم الناصرى، وكان قد اعتقل سابقاً ايام حكم الوفد، وكان هميس نفسه من حضور التحقيق معه (حتى انتم- يقول له الشاب - كنتم تعتقلون الأحرار وبالأأسف...).. نصل الى هذا الحوار فى الصفحات الأخيرة من الرواية: فى الليل والدينا ظلام. هميس يجلس مستكيناً تحت تمثال سعد زغلول، وتحت وطأة الذكريات.. يلتفى بالشباب هناك، يجذب إليه، يتحادثان، يأنس الى حديثه.. وفى حديثه هذا دعوة خفية، يلقيها ويسير فى طريقه. يتأمل هميس. يلح فى يده وردة حمراء تشع فى الظلام.. ينهض.. يقرر اللحاق به.. يسير خلفه بخطوات واسعة، تاركاً مجلسه تحت تمثال سعد زغلول، الفارق فى الوحدة والظلام...

* فى «الشهاد» (١٩٦٥).. الأزمة تشمل فئاذج أخرى، وتصير أكثر تعقيداً، وتنوع أشكالها. والصراع هنا ليس بين نموذج فى اليسار وآخر فى اليمين، بل بين نموذجين فى اليسار نفسه. والصراع يتغلغل حتى داخل الشخصية الواحدة فتقذف بها الأزمة الى الشلل الروحى التام: المعامى الكبير عمر الحمزاوى، مناضل شيوعى سابق، جمد نفسه بعد ثورة يوليو. أدت به محولاته الى أن يصير فى الطبقة الجديدة المستفيدة من الثورة.. تخيل انه صار لامباليا، ولكن الأزمة كانت تفعل فعلها فى روحه. كان شاعراً فراح منه الشعر. وغاص فى صراع داخلى مع ماضيه.. ماضيه يتجسد فى صديقه عثمان خليل، الشيوعى الذى اعتقل ايام



محمد مرسى

عبد الناصر، ومرحلة الدولة التي اتخذت اسم الاشتراكية.. وهو، الاشتراكي، غيب في السجن، وأبعد عن الإسهام في بناء هذه الدولة الاشتراكية... عثمان خليل هو الوجه الآخر لعمر، هو ماضيه الثوري الذي يتصارع معه. خروج عثمان من المعتقل شكل دفعا لأزمة عمر الى ذروتها.. وهو الهارب في الماضي، ومن المحاضر، يلجأ الى الخلاء الصحراوي وفي وهمه انه يفتش- هناك- عن أسباب استعادة قدرته على الخلق، والدخول في نشوة الخلق... ولا يدري انه يبحث عن هذه النشوة الضائعة بعيداً عن الممكن الحقيقي للقدرة على استعادتها: بعيداً عن انتمائه الذي أضاعه والذي يعذب به حضوره في حضور عثمان خليل...

بشيئة، ابنة عمر، أخذت عنه الشعر.. وأخذت أيضاً الفعل الثوري.. وهي- في حركة أقرب أن تكون رمزاً- أحبت عثمان خليل وتزوجته، فصارت هي أرض لقاء بين الشعر والعلم والثورة.. كان في هذا الزواج استعادة جديدة لشخصية عمر..

على ان انتماء عثمان خليل، فيه نوع من جفاف النزوع العلمي، وميل الى تجريد الشخصية الانسانية من أسئلتها وتساؤلاتها وصراعاتها الداخلية- (عندما نعى مسؤولياتنا حيال الملايين- يقول عثمان- فأننا لانجد معنى للبحث في معنى ذواتنا..) ولكن عمر حمزاوي تعذبه الأسئلة.. بل هو لا يرى مبرراً لقتل الأسئلة أو كبتها، لا في زماننا المأزوم هذا، ولا في المستقبل الاشتراكي- (تري- يتساءل عمر- هل قوت الأسئلة إذا قامت دولة الملايين؟)

.. والآن... نحن أيضا نساء! هل كان سؤال عمر حمزوى هذا هو ابن أزمته الذاتية تلك، وابن تلك المرحلة، وفي حدودها... أم هو سؤال يتجاوز بكثير مرحلته، فنسمع فى هديره- الآن- أهمية راهنة، أو حقيقة راهنة؟ ألا يتأكد لنا الآن، وسط مانشهد من انهيارات، ان فى قتل الأسئلة - حتى فى ظل دولة الملايين- إعاقة للتقدم، بل وقتل للعدالة نفسها؟.. ألا نرى ان فى تمويت الأسئلة تمويت للديمقراطية، وللتطور.. بحيث يفضى هذا الى تآكل داخلى فى بناء دولة الملايين، وفى البناء الروحى للشخصية الانسانية نفسها.

هل الموقف الصحيح هو فى الاستكانة الى اطمئنان عثمان خليل، وهو المناضل الثورى بامتياز.. والابتعاد عن تساؤلات عمر حمزوى، وهو الذى عزل نفسه عن النهج الثورى؟.. وإذا كان ممكنا تمويت الأسئلة- الى حين!- فهل يصح لنا- كثوريين- ان نسمى الى إماتها؟

... ولكننا، بهذه التساؤلات، ألا نكون- نحن- قد ابتعدنا عن موضوعنا؟

الواقع اننا لم نبتعد كثيرا... فشخصيات محفوظة، فى رواياته اللاحقه، هى أسئلة تسعى، وجوانب من شخصية كمال وأسئلته تظهر فى اهاب شخصيات أخرى، منها شخصيات مكافحة، قذفت بها الأوضاع والتطورات أن تعتزل الكفاح.. ومنها شخصيات تصارع أزمته، وتصارع المحيط، وتطرح أسئلتها على نفسها، وعلينا وعلى المؤلف...

فلا بد من تتبع مسارها بتأن وهذوء، ورحابة... لنحدد مكانها فى شبكة العلاقات بين شخصيات العالم المحفوظ، الفنى والمتناقض والمتطور... ولنرى الى علاقات هذه النماذج الفنية بحركة العالم الواقعى نفسه وعلاقاته وتحولاته.. فهى معلم أساسى فى روايات محفوظة، وفى المجتمع، لا يصح المرور بها فى خفه واستخفاف..

بعد هذه الجولة عبر شخصيات نجيب محفوظ قد تجابهنا بعض الأسئلة:

- الى أى حد تكشف هذه النماذج المسار الفعلى لشخصية اليسار فى حركة المجتمع المصرى العربى، وفى الثقافة المصرية، وتشابك صراعاتها مع النماذج والتيارات الأخرى؟..

- أين مكان فكر نجيب محفوظ من نماذج اليسار هذه؟.. وهل يحق لنا أن نفتش عن موقفه فى مواقف هذه النماذج اليسارية المتعددة، والمتنوعة النزعات، والتي تظهر وتتجلى فى حالات وتحولات مختلفة تصل أحيانا الى حد التناقض؟

- وقد نسأل: ألا يحق لنا أن نرى، أيضا، جوانب من موقف محفوظ فى جوانب النماذج الأخرى، المتدينة خاصة، وأفكارها، والمناخ الروحى الإيمانى الذى تعيش فيه؟

-- وقد نطرح مسألة سبق للنقد الأدبي ، وللمباحثين فى أدب محفوظ أن طرحوها .. ونحاول ان ننظر إليها ربما بشكل مختلف:

فالأوضح ان هذا الحشد من الشخصيات التى يزدحم بها العالم الروائى لنجيب محفوظ ، تنتمى ، بشكل أساسى ، الى تلك الطبقة الواسعة جداً التى اصطلح على تسميتها بالبرجوازية الصغيرة .. وهذا الواقع دفع عدداً من النقاد وفيهم يساريون ، الى القول ، بما يشبه الاتهام ، ان نجيب محفوظ هو «أديب البرجوازية الصغيرة» ؛ ولا أدرى ماهو ميرر الاتهام هنا .. «أديب البرجوازية الصغيرة» .. نعم ... ولكن كيف؟ ...

وهل البرجوازية الصغيرة كتلة واحدة متجانسة؟ ...

وهل يكفى ان تكون شخصيات الروائى مأخوذة من بحر طبقة ما ، حتى يحق للنقد أن ينسب انتماء الروائى الى هذه الطبقة نفسها ، وإلى ايديولوجيتها ؟ ..

لعل البرجوازية الصغيرة فى بلادنا العربية ، وفى مصر تحديداً ، هى الأكثر اصطخاها وحركة واحتداماً .. وفى بحرهما ، على الأخص ، تظهر كل أشكال الصراعات الاجتماعية والمعارك السياسية والطبقية ، سواء بين أجنحتها نفسها ، أم بين هذا الجناح المتقدم منها ، مثلاً ، ضد الطبقات الأعلى : الاقطاعية البرجوازية الكبرى .. أم بين الجناح الآخر منها ، اليمين الفاشى مثلاً ، ضد الفئات الثورية والطلائع المتقدمة من الطبقة العاملة .

والسؤال هنا : أين هو موقع «أديب البرجوازية الصغيرة» بين أجنحة هذه البرجوازية بالذات ؟ ... ومن أى موقع أو موقف أو رؤية صور «أديب البرجوازية الصغيرة» نزعات ومواصفات وصراعات نماذج طبقته هذه ؟ .. وكيف رأى الى حالات صعودها وحالات تفسخها والنوازع المتناقضة لأفراها وجماعاتها ؟ ... وهل موقفه هذا هو واحد ومنسجم فى كل رواياته وكل مراحل وحالاته ؟ ..

«أديب البرجوازية الصغيرة» ..! نعم - وذلك من حيث هو المصور الأهم والأكثر تميزاً لفئات هذه الطبقة وعناصرها .. وهنا - تحديداً - يتجلى صدق نجيب محفوظ وأخلاصه ، وفهمه لمعنى أن يكون صادقاً فى الكتابة الفنية ، وأصيلاً فى الموقع والموقف ، ومتمسكاً للتجربة ، وعارفاً بالبيئة التى يعيشها والناس الذين يرسمهم ..

لوسمح لنجيب محفوظ لنفسه - مثلاً - ان يكون «أديب الطبقة العاملة» ، دون معرفة حقيقية بالطبقة العاملة وحالاتها - كما هو الواقع - لكان خائناً لمعنى الصدق فى الفن ، ولمعنى الصدق مع النفس ، ولمعنى الصدق مع الطبقة العاملة نفسها ومع حركة التاريخ

وقد أقول ، واستخلاصاً من كل مامر معنا : ان فى تصوير نجيب محفوظ لحياة البرجوازية الصغيرة وصراعاتها ونزعاتها وتفسخها - من الموقع الذى أزعّم انه الموقع المتقدم باتجاه العام - فى هذا بالذات ، يقدم محفوظ سلاحاً فنياً معرفياً للجناح المتقدم فى البرجوازية الصغيرة ، وأيضاً وخصوصاً ، لطلائع الطبقة العاملة ، وللمعبرين الفكريين والسياسيين عن هذه الطلائع ، شرط ان ينفذ هؤلاء الى سر هذا السلاح الفنى المعرفى ، وتالياً الى سر استخدامه فى حركة الصراع من أجل المعرفة ، ومن أجل التحرر والتقدم والاشتراكية.

اما تصوير النماذج اليسارية الاشتراكية والشيوعية فى الطبقة العاملة، وحركة الصراعات فيها، والصراعات التى تخوضها، فهذه ليست أبداً مهمة نجيب محفوظ، بل مهمة روائيين آخرين قالوا ويقولون انهم أدباء الطبقة العاملة.. ويعرفون الطبقة العاملة.

وأزعم: ان هذا الحقل الاجتماعى المتنامى- الطبقة العاملة- لا يزال حقلأ بكرة على صعيد الأعمال الأدبية الفنية، وبالأخص الروائية منها..

أليست هذه الحقيقة جديرة بالدراسة والتعليل والتأمل؟

اما نجيب محفوظ فقد قام بمهمته: قدم لنا، فى خضم الحشد الهائل من الشخصيات المختلفة - والمنتصاعة، داخل البرجوازية الصغيرة، نماذج منها- يسارية- عبرت بشكل أو بآخر، عن هواجس وأفكار وأحلام تحاول ان تنسب نفسها وقد جذورها الى هواجس وأفكار وأحلام الطبقة العاملة وایدولوجيتها...

ثم: أليس لافنا للفكر، ان نجيب محفوظ هو الأكثر اهتماماً بتصوير هذه النماذج: اليسارية واليمينية والمتدنية، فى تصارعها وتخالفها وتآلفها وتأزمها، وعبر انخراطها فى المجرى الكفاحى العام؟

-٦-

وبعد.. لا بد من التأكيد، فى النهاية: ان ما قدمناه، أعلاه، هو «جدول تخطيطى» فقط.. وفى كل جدول تخطيطى إفتقار للعمل الفنى، بقدر مايفرض من فرز تعمسفى للنماذج بعضها عن البعض الآخر، وبعضها عن حركة المسار العام للرواية.. ولكن فضله انه يشير -فقط- الى اتجاه ما، الى خيط فى نسيج متكامل، لا تظهر اهميته إلا فى التحديد الدقيق لمكانه ضمن هذا النسيج الشبكى الواسع والمعقد.. وقد عمدنا الى فرزه جزئيا، وتوجيه النظر إليه، انطلاقاً من زعمنا ان هذا الخيط هو من الخيوط الأساسية فى عالم محفوظ الروائى.. ونحب أن نرى فيه، كما قلنا، «خيطاً من نور».

على ان هذا الخيط لا يبين إلا عبر الخوض فى غابات الأسئلة والتساؤلات التى تطرحها روايات نجيب محفوظ، وعبر إلمامات الى مايشبه الاجوبة لايصل إليها القارئ المتأنى إلا بعد كثير من الأسئلة أيضاً والتساؤلات والتأويلات الباحثة عن المعانى الخفية والمقاصد والأهداف.

قارئ نجيب محفوظ لايعود- وسط هذه الغابة- مجرد متلق سلبي يكتفى بالمتعة الفنية السريعة، بل هو مشارك فى البحث، وفى طرح الأسئلة، والذهاب عمقاً نحو مايشبه الأجوبة، والدخول الصعب، والمتعب، الى هذا العالم الذى يشكل وحدة رائعة من الفن والإمتاع والفكر والعمق النضالى، معاً..

النضالى؟.. ألم نقل، فى بداية هذا الحديث، ان نجيب محفوظ اختار «الكتابة» لتكون هى ساحته النضالية... وهى حياته كلها؟...

وقديماً- فى الثلاثية- قالت سوسن:

القصة ذات حيل لاحصر لها.. انها فن ماهر..

دراسة

البيضاء:

أوراق يوسف إدريس القديمة وأقواله الجديدة

فاروق عبد القادر

«أما الناس العاديون فكيف لهم أن يفهموا قصتى وقائعها، وهى أشياء لا يمكن فهمها إلا لمن احتك بهذا النوع

من العمل؟...»

* من جديد: رواية «البيضاء»، ومن جديد أيضاً أكاذيب يوسف إدريس عنها وحولها، فمنذ صدرت طبعتها الأولى (بيروت، مارس/ آذار ١٩٧٠) وحتى هذه الطبعة الأخيرة (القاهرة، سبتمبر ١٩٩٠) لم يكف يوسف عن خداع قارئيه. وتقديم معلومات مضللة لهم عنها. فى مقدمة طبعتها الأولى يكتب: «حيرتنى هذه القصة، كتبتها فى صيف عام ١٩٥٥، ونشرت بعضها تبعاً فى جريدة الجمهورية عام ١٩٦٠، وأخيراً قررت نشرها هذا العام.. الخ» وفى مقدمة طبعتها الأخيرة يقدم تعديلاً فى تاريخ كتابتها فيذكر أنها كتبت فى عام ٥٦ و٥٨ ويسقط تماماً حكاية نشر «بعضها» فى «الجمهورية».

تلك أولى الأكاذيب وأكثرها دلالة. لماذا يعتمد يوسف أن يغير من تاريخ نشرها في «الجمهورية»؟ لماذا يعتمد أن يضلل قارئيه حول هذا التاريخ؟ وهل يوسع كل قارئيه أن يفعلوا ما فعلت ويرجعوا الى أرشيفات الجمهورية كي يعرفوا التاريخ الحقيقي؟ ولماذا يحاك حول تاريخ كتابتها؟

بدأ نشر «البيضاء» في عدد الجمهورية الصادر يوم السبت ٣ أكتوبر ١٩٥٩، وظلت حلقاتها تنشر كل يوم تقريبا- حتى عدد الثلاثاء ٢٢ ديسمبر ١٩٥٩، وفي بداية نشرها، وتحت عنوان «حكاية البيضاء» كتب يوسف أنه شرع في كتابتها «في الليلة الفاصلة بين عامي ٥٥ و٥٦»، كان خارجاً لثو من المعتقل كان وحيدا حزينا فكتب منها في تلك الليلة أربعين صفحة، وظل يعود إليها على فترات متباعدة، ثم يضيف : «لذا فهي صحيح أنها كتبت خلال أربع سنوات طوال، ولكن الواقع أنها مكتوبة في ظل ظرف واحد متشابه، وفي ليلة واحدة طويلة ممدودة وموزعة على آلاف الليالي والأيام..»

هو، إذن، يؤكد أنها كتبت خلال أربع سنوات (٥٥-٥٩)، لكنه حرص في طبعاتها التالية- كما رأينا- على أن يؤكد: اما انها كتبت كاملة في صيف ٥٥، أو يسقط سنة من هنا وأخرى من هناك- كما فعل في هذه الطبعة الأخيرة- فيجعلها من ٥٦- الى ٥٨. ماهدف كل هذا التلاعب؟ لماذا يسقط التاريخ الحقيقي الذي كتبت فيه «البيضاء» ونشرت شبه كاملة؟

فنحن نلاحظ أن مانشر منها في الجمهورية «يكاد يكون الرواية كلها، إنه ليس «بعضها» كما يؤكد يوسف، لكنه كلها تقريبا والجزء المنشور في عدد ٢٢ ديسمبر ٥٩ ينتهي بهذه السطور: «أفكار كهذه كانت كثيرا ما تخطر لي وأنا محموم أبحث عن شوقي، وأجد البارودي هو الآخر لا يقل عني شغفا في البحث عنه، أنا أريده من أجل سান্তي وهو يريد من أجل رئاسة التحرير...» ورغم الإشارة التقليدية لأن البقية غداً إلا أن مراجعة الأعداد التالية تؤكد أن تلك «البقية» لم تنشر في الجمهورية أبداً وأنها بقيت تنتظر أكثر من عشر سنوات حتى نشرت في الطبعة الأولى الكاملة سنة ١٩٧٠.

تلك البقية لا تتجاوز عدة صفحات (من ٢٩٥ الى ٣٠٢ في الطبعة الأولى، أو من ٢٤٩ الى ٢٥٤ في الأخيرة). ولا تكاد تضيف شيئا سوى «خاتمة» مرتبكة. فما الذي حال- إذن- دون إتمام نشرها في «الجمهورية»؟

سببى هذا السؤال بغير جواب نعرفه، فالذين يعرفونه من المسؤولين في «الجمهورية» آنذاك (صلاح سالم، كامل الشناوى، عميد الامام، سامى داود.. الخ) إما أنهم رحلوا، أو



أن الأمر لم يكن يعنيهم كثيراً، والوحيد الذىبقى يعرفه حق المعرفة- وهو يوسف ادريس نفسه- هاهو يكذب ويرأوخا.

لكن السؤال الأكثر أهمية هو: لماذا يتعمد يوسف ادريس- عن قصد وتصميم- اسقاط حقيقة أن «البيضاء» قد «كتبت ونشرت فى ١٩٥٩؟

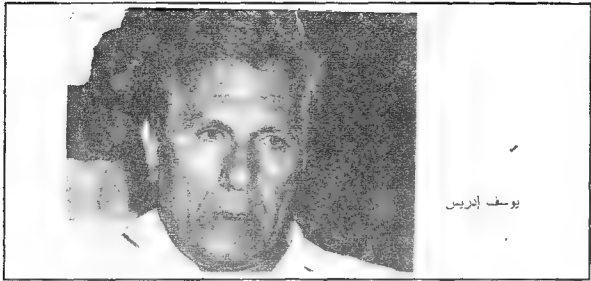
«البيضاء»- لمن لايعرفها- قصة حب بين الدكتور يحيى، الشاب فى الخامسة والعشرين، عضو تنظيم سرى اسمه «جماعة تحرير المستعمرات»، وأحد محررى المجلة التى يصدرها، يقضى أيامه بين مسكنه فى بولاق (ثم الزمالك)، وورش السكك الحديدية التى يعمل طبيباً لعمالها، وبين «ساتنى» أو البيضاء، ليست قمحية ولاخمرية، يونانية متمصرة، ألفت شراعها فى مصر، وشاءت أن تشارك فى تحرير شعبيها، فى حين أن زوجها- لاتراه لكننا نسمع عنه أخباراً متناثرة- منغمس بدوره فى النضال لتحرير قبرص، ثم.. لانكاد نعرف عنها شيئاً آخر.

وفى الصفحات الخمسين الأخيرة من الرواية تقترب من تلك الجماعة السرية، ونعرف من أعضائها شوقى، ثم نعرف قائدها البارودى الذى خرج من سجنه أعمى شبه متسول، ومن المناقشات الطويلة التى تدور بينهم، ومن الصورة التى يرسمها البطل لأحد اجتماعاتهم نفهم أن ثمة خلافاً بين البطل وجماعته، وأن هذا الخلاف يدور حول محورين: أحقية القيادة فى أن تعود، حتى لو كانت بعيدة معزولة، وعلى القواعد الالتزام بالطاعة، ثم حول استيراد «طريق أوربى للثورة»، والبطل- بالطبع- الى جانب رفض ديكتاتورية القيادة وسلبية القواعد، وضد استيراد الثورة، لكنه- رغم هذه الخلافات الجادة والمبدئية- لاينفصل عن الجماعة، بل يظل على علاقته بها، بحكم العادة من ناجية، ولأنه يرفض أن يستجيب للقهر، فيتركها راعماً، من الناحية الأخرى.

تلك- فى سطور قليلة- هى البيضاء.

ولكى تستقيم الاجابة عن السؤال نترك البيضاء، لحظة الى صاحبها، لننظر الى علاقته بعالم تلك التنظيمات السرية، وأفكارها، وممارساتها، والمنتمين إليها.

تشير الدراسات الجادة التى كتبت عن يوسف ادريس (انظر بوجه خاص رسالة دكتوراه للباحث الهولندى كيرير شويك ترجمها رفعت سلام عن الانجليزية، ونشرت بعنوان الابداع القصصى عند يوسف إدريس، القاهرة، ١٩٨٧، وانظر كذلك الجزء المنشور من دراسة طويلة للباحث المصرى الراحل ناجى نجيب، والمنشور بعنوان «الحلم والحياة فى صحبة



يوسف إدريس، القاهرة، ١٩٨٥) الى حدود هذه العلاقة، وما يعنيها في هذا السياق هو تلك العلاقة بعد أن حدث ما حدث في يوليو ١٩٥٢، وتولى العسكريين السلطة، فمن المؤكد أن يوسف إدريس كان وثيق الصلة باحدى منظمات الشيوعيين المصريين (حدثو- أو الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني، وقد تلاحظ أن اختار اسماً مشابهاً في «البضياء»)، وسواء كان عضواً في اطارها التنظيمي او لم يكن، فالثابت أنه كان أحد أعضاء مكتب الكتاب المرتبط بالمنظمة. و بعد أن حسم الصراع داخل قيادة الثورة، وأقصى محمد نجيب، بدأ النظام يعتقل معارضيه من اليساريين في ابريل ومايو ١٩٥٤، وجاء دور يوسف في أغسطس، بعد أن وجه نقداً لاتفاقية الجلاء، وقضى بالمعتقل أكثر من سنة، حتى ستمبر ١٩٥٥، دون اتهام أو محاكمة، وأطلق سراحه هو ومجموعة من رفاقه (ابراهيم عبد الحليم وزهدى العدوى وفتحى خليل)، بناء على أمر من صلاح سالم الذى فكر فى استخدام الشيوعيين فى المناورات السياسية التى كانت دائرة وقتذاك مع القوى الوطنية فى السودان.

بعد اطلاق سراحه قطع يوسف علاقاته «بمكتب الكتاب» وبكل ما يمكن أن يهدد حريته ومستقبله، وانضوى تماماً تحت راية النظام المنتصر، وفى ٥٦ و٥٧ توثقت علاقته بأنور الساعات الذى كان مسؤولاً فى الجمهورية والمؤتمر الاسلامى، الى جانب «الاتحاد القومى». عن علاقة يوسف أدريس بأنور السادات يكتب ناجى نجيب: «توثقت فى هذه الفترة علاقة إدريس بالسادات، وكان يتردد عليه بانتظام فى منزله بالهرم، ويصف أمسياته معه بأنها ممتعة بفضل أحاديث جيهان السادات (ست ظريفة- بالنص)، فى هذه الفترة طلبت

إحدى دور النشر البريطانية من السادات أن يضع لها كتابا حول «القصة الداخلية» لحرب السويس، فأوكل المهمة الى ادريس الذى قام بتأليف الكتاب (...) لكن الكتاب لم يحقق توقعات دار النشر البريطانية فرفضته، ونشر فيما بعد فى الهند، كذلك ألف ادريس لأنور السادات عام ٥٨/٥٧ كتابه «دعوى الاتحاد القومى» الذى لاقى - وفقا لرواية ادريس- إعجاب عبد الناصر

قد تقول إن هذه علاقة «مألوفة» بين كاتب و«جنرال» أو مسؤول فى العالم الثالث، لكن الأخطر فى هذا السياق هو الدور الذى لعبه يوسف ادريس فى محاولة «جرجرة» الشيوعيين الى أحضان النظام»، يواصل ناجى نجيب: وفى أكتوبر نظم يوسف ادريس لقاء «شهيرا» بين أنور السادات وبين محمود أمين العالم، ممثل المكتب السياسى للحزب الشيوعى الموحد، وفى هذا اللقاء دعا أنور السادات الشيوعيين الى حل تنظيماتهم والانضمام الى الاتحاد القومى كأفراد، لكن العالم رفض الفكرة، وعبر عن استعداد الشيوعيين للتعاون بشكل تنظيمى داخل الاتحاد القومى على برنامج معين.. «مع احتفاظهم بمنبرهم المستقل»، يروى ادريس أنه قد نظم فى نهاية ٥٨ لقاءات أخرى بين أنور السادات وبين د. عبد العظيم أنيس ود. اسماعيل صبرى عبد الله، ولكنه لم يحضر ذاته هذه اللقاءات.. (ص ٣٩-٣٢).

وتلك كلها وقائع ثابتة، أصبحت الآن فى قلب التاريخ المصرى المعاصر، وليس بوسع أحد أن يماحك حولها. (ينقل د. فخرى لبيب- فى مرجع أخير- رواية الدكتور فؤاد مرسى للقاء بين العالم والسادات، ودلالة هذا اللقاء، انظر: الشيوعيين وعبد الناصر، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١١١ وما بعدها)، والمهم الآن أن الجانب الآخر رأى فى فشل تلك اللقاءات نذيرا بالحملة القادمة، التى بدأها عبد الناصر نفسه بخطبته الشهيرة فى بورسعيد فى ٢٣ ديسمبر، وفى ٣١ ديسمبر انفتحت أبواب سجون النظام على كل مصاريحها تستقبل الشيوعيين والماركسيين والتقدميين والوطنيين أصحاب الرأى على السواء، ثم جاءت أقوى الضربات فى مارس ٥٩ (يقول عنها فخرى لبيب أنها كانت «ساحقة» وانها «استهدفت الاجهاز على الحزب، من هنا شملت كل من يشتبه فى وجود صلة ما له بالحزب، أو أى صلة بالفكر الديمقراطى التقدمى، ومن هنا شملت أيضا عناصر كثيرة من المثقفين والصحفيين وأساتذة الجامعات والنقابيين، عمالا ومهنيين، وتحولت الحملة المعادية للشيوعية الى حملة ارهاب للشعب كله» نفس المصدر، ص ١٢٧-١٢٨).

طيب. لماذا لم تشمل مثل تلك الحملة يوسف ادريس، وهو من هو؟

يرى «شويك»- استنادا الى وجهة نظر لطفى الخولى- أن يوسف ظل طليقا لأن «السلطات اعتبرته- فيما يبدو- شخصا فرديا غير ضار (ص ٥٤). لكن ناجى نجيب يناقش هذا التفسير، ويرى انه يعنى أن أجهزة الأمن كانت على مستوى رفيع من القدرة على التمييز والتمحيص وتحليل الدوافع واتخاذ القرار، فى حين أن الاعتقالات كانت تتم أحيانا بسبب مقال أو موقف فردى وأحيانا بالشبهة، ثم انها فى حالة اليسار واليمين المنظم كانت تتم بالقائمة أو الملف، ومن دخل القائمة عن صواب أو خطأ أو بطريق الصدفة، لامخرج له منها إلا بأمر علوى. الأقرب الى الحقيقة هو أن ادريس قد أستثنى بتوجيه من عبد الناصر، كما استثنى آخرون من العاملين فى الصحافة (محمد عودة، عباس صالح) (ص ٣٢).

وطوال عام عام ١٩٥٩ لم تنقطع حملات الهجوم على الشيوعية والشيوعيين المصريين والعرب، وقد أسهمت أحداث العراق: الصدام مع عبد الكريم قاسم، ومغامرة الشواف الفاشلة فى الموصل، وماتبعها من محاكمات «المهداوى»، ثم محاولة اغتيال قاسم، وإعدامه عددا من الضباط القوميين الذين لم يكونوا بعيدين عن أجهزة «الجمهورية العربية المتحدة».. الخ، فى تأجيج الحيلة التى كان يقودها عبد الناصر من دمشق والقاهرة، بكلمات أحمد حمروش: عبد الكريم قاسم أصبح قاسم العراق، الشيوعيون عملاء ملحدون لا يؤمنون بحرية بلدهم، الحزب الشيوعى السورى يعمل بتعليمات من الخارج، لن نسمح بقيام حزب شيوعى فى مصر، الحزب الشيوعى فى مصر يتلقى تعليمات من الحزب الشيوعى الايطالى منذ ١٩٥٢.. الخ) (قصة ثورة ٢٣ يوليو، ج (٣)، ص ١٦٥).

انما فى هذه السياق، فى هذا المناخ العام، كتبت رواية «البيضاء»، ونشرت فى الصحيفة التى كانت تتولى التعبير عن التوجه الرسمى للنظام أكثر من سواها. هى، إذن اعلان براءة منشور على الناس، موجه الى من يعنيههم الأمر، يسعى بها صاحبها الى تبرئة نفسه، بتقديمه بطلا يختلف مع جماعته، لان تلك الجماعة «تتلمس طريقها فى الظلام الكامل، وليس هناك ما يهديها الا شعاع أبيض واحد قاتم عبر البحر...» وهو يخشى «أن يكون قائدها المتحكم وحده فى مصيرها قادنا طوال هذه الاعوام فى الطريق الذى يؤدى لأوربا ولكنه لا يمكن أن يؤدى الى بحرى أو الصعيد.. وصحيح أنه مصرى لحما ودما، لكنه كان يتكلم عن الفلاحين دون أن يعرفهم وكان يتكلم عن مصر، لكننى كنت أحس أن مصر التى يتكلم عنها غير مصر التى أعرفها، كان يتكلم عن «الثورة» لكن أحس من أعماقى

أن الثورة التي يتكلم عنها غريبة تماماً عن نفسى، وكأنها ثورة أجنبية.. باختصار: إن عقله عقل خواجة..»

أليس هذا التوصيف يصب في قلب تيار الاعلام الرسمى، آنذاك، وموقفه من الشيوعيين الذين يستوردون أفكارهم ويتلقون تعليماتهم من الخارج؟ وحول أحقية القيادة المطلقة يناقش بطل البيضا زعيمه: ... لو أخطأت هذه القيادة مثلاً أو خانت أو تواطأت.. فمن يبصرها ومن يحاسبها ومن يقول لها لا؟ وهى التى باستطاعتها أن تفصل وتدمغ وتتهم أى خارج عليها، وبهذا تضمن لنفسها بقاءً أبدياً لا يعكره معارض أو محاسب؟ وضاق البارودى بالنقاش وقال:- اسمع نحن نتناقش على أساس خاطئ، فليس مفروضاً أن تخون القيادة.. وأيضاً ليس المفروض أن تخطئ.. هى العقل المفكر، إذا أردت أن تقول هذا و(أنت) لاتتحدث بالاحترام الواجب عن قادتك وقيادتك...»

مرة ثانية: ألا يصب هذا فى قلب تيار الاعلام الرسمى آنذاك، وموقفه من الشيوعيين، والقهر الذى قارسه النظم الشيوعية داخل بلادها؟ وأخيراً.. هل كان عبثاً أن يصور يوسف ادريس هذا القائد الذى يمارس باسم أحقية القيادة سيطرة مطلقة على الجماعة ومجلتها وأعضائها، حتى أدق شؤونهم الخاصة، أعمى شبه متسول؟

أعرفت الآن لماذا يتعمد يوسف ادريس- عن قصد وتصميم- إسقاط التاريخ الذى كتب فيه روايته ونشرها؟ لقد كانت البيضا طلبة يطلقها يوسف فى معركة ضارية يخوضها النظام ضد رفاقه (لا أعنى رفاق تنظيم بعينه. لكننى أعنى رفاق الفكر والتاريخ والموقف والقضية)، وهو يتوهم بأنه حين يسقط هذا التاريخ، فقد ألغاه وهذا وهم الخادع. ترى هل هو الشعور بالذنب القديم، أم هى الرغبة فى استثمار خداع قارئه، أم هما معاً، ما يدفع يوسف لأن يكتب- فى تقديم هذه الطبعة الأخيرة: أنى أهدى هذه القصة للماركسيين فى العالم العربى اليوم، فضربهم باستمرار من قوى الحكم الفاشم حال بينى وبين أن أهتم اهتماماً خاصاً بنشرها وإذاعتها مخافة أن تكون ضربة أخرى للماركسيين المصلوبين دوماً»

ولست أجد عندى غير تعليقين صغيرين: الأول أن البيضا لم تكن حين نشرت سوى مسمار يدق فى هذا الصليب، والثانى أن «عدم اهتمامه. بنشرها قد أدى به لأن يصدرها فى خمس طبعات (ربما أكثر) حتى اليوم، فكيف يكون الحال لو اهتم؟

أحمد حمروش



على أى حال، فى نهاية تلك السنة التى يود صاحبنا اسقاطها من تاريخه وتاريخ قارئيه: ١٩٥٩، ترك يوسف ادریس عمله الوظیفی المضطرب فى وزارة الصحة، وعین كاتباً فى «الجمهورية»، عینه صلاح سالم لیبقى فیها طوال سنوات الستینات على وجه التقرب.

* لكن البیضاء - من حیث هی مشروع روائى- لیست هذا فقط، ثمة علاقة الحب التى تقوم علیها بین یحى وسانتى: ویحى یطارده سانتى، بكل نفسه یطاردها. وصفحات الرواية هی توتر بینهما، أو بتعبیر أدق: بین یحى وما یتصوره عن سانتى، فحتى النهاية نحن لانعرفها انسانة من لحم ودم وأفکار ومشاعر وهموم، انما نراها بعین هذا الذى یطاردها بیته وبن نفسه أكثر عما یطاردها فى أرض الواقع، محموماً یتكتب لها الخطابات، وقرأها أمامها بوجد وانفعال، يقدم نحوها مرة ویجهم مرات، وحين یهم بأن ینالها- بعد أن أطال التفكير وأعد عدته- تزجره زجرة صغيرة فیتضاءل ویستخذى ویلعن نفسه. ویعد بالاً یرجع الیها، لكنه- متوتراً مرتجفاً- ینتظر طرقاتها على باب شقته فى الثالثة والنصف من كل یوم، بانتظام لا یختل.

عرفها مصادفة، ووقف الی جانبها تحت لافتة النضال السرى، ویعد اللقاء الثالث- ربما منذ اللقاء الأول- لم تعد لهذا النضال أهمية حقیقیة عند أى منهما، الأهم من ذلك- عند البطل- سانتى، معركته مع الحیاة، نضاله ضد المستحیل الذى قرر أن یقهره ان هو قهر روحها واخترق جسدها، وفى سبیل هذا الهدف یبدأ رحلة انسلاخه : عن أهله فى القرية

الفقيرة، عن رفاقه فى تحرير المستعمرات، عن الكتابة التى وجد نفسه عاجزا عنها عدا خطابات الحب التى يكتبها - محمومًا يلهث - فى النصف الثانى من الليل، عن حبه الذى يقيم فيه والذى أحبه أهله واعتزوا بسكنه بينهم، عن العمال الذين يعمل طبيبًا لهم، أصبحت كل حياته هى سانتى، لاشئى معها ولاشئى سواها.

قرر الدكتور يحى، اذن، أن ينسلخ عن الحياة، وأن يحيا لسانتى، هذا اختيار البطل استطاع أن يعبر عنه ويجعلنا نحس اندحاره التدريجى أمام العالم، واحتماءه بعالم وهمى حول سانتى، يلوذ به كما يلوذ طفل بحضن أمه، ولحظات اللقاء بها أثمن اللحظات، إقبالها وانصرافها، فى رضاها وغضبها، فى توددها وتباعدتها، وفى لحظات غيرتها النادرة، والبطل سعيد يتلقى رذاذها، فى لحظات ملاستها الاندراجى تسمح له بأن يدفن رأسه فى شعرها، وأن يتشمسه، فيكمن احساسه بأنها تسمح له بهذه الملامسة أمتع من إحساسه برائحة شعرها.

ولم نجد أنفسنا فى تحليل هذه العلاقة - وهى جوهر رواية البيضا - والبطل يقول لنا بوضوح انه لم يكن يتصور أن تكون سانتى انسانية مثلنا، لها أم ولها متاعب بل يمضى خطوة أبعد، فهو لا يستطيع - حتى فى خياله - أن يتصور نفسه معها فى وضع جسدى «وكاننى سأصور نفسى نائمًا مع إحدى المحرمات على». هذا جوهر علاقة البطل بسانتى: علاقة بالمستحيل، مطاردة للعجز الكامن فى الأعماق، رغبة فى تصفية حساب معلق فوق الرأس كالقدر القديم، لها متحوم وراء صورة مسقط من الذات اختارت سانتى - بمنطق سيكولوجى خالص - كى تكون حاملة لها فتستمر الرغبة ويحمى الطراد، ومن هنا يبدو العالم الواقعى ظلًا لنفسية البطل ومحاولات تحليلها وتبريرها ورد أفعالها - مهما بدت عشوائية متخبطة - الى مصادرها فى الماضى الخاص والعميم للبطل.

بعبارة أخيرة: سانتى هى الوهم المرغوب المستحيل عسير النوال، الرغبة العسية على التحقيق، محاولة التحديق فى عورات المحارم، يمد ذراعيه نحوها بتكبر عاجز، يفرغ عجزه فى الخطابات الملتهية والاجترار فى هدأة الليل، وحين يلقاها تقعد به أثقال الدنيا دون أن ينالها، علاقة لا تنتمى لعواطف البشر السوية، شئى أشبه بالعلاقة بين الذات والذات!

بعد نشر عدة حلقات منها فى الجمهورية، نشر يوسف توضيحًا حول خلط البعض بينه وبين بطل البيضا الذى تروى القصة على لسانه، ونبه هؤلاء الى أن هناك فرقًا بين المؤلف والشخصية الروائية، وأنه شخصيًا يعرف خمسة أطباء يمارسون الكتابة (الجمهورية ١٥ أكتوبر ١٩٥٩). ولن أقف هنا عند نقاط التشابه «الخارجى»، بينهما فكلاهما طبيب

يعمل بالكتابة، عرف هذا العمل السرى ومارسه، وكلاهما عمل طبيبا بين العمال، وكلاهما أقام وفتح عيادة فى بولاق.. الخ، لكن نقطة اللقاء الذى يصل حد التطابق انما تتمثل فى العلاقة بالأم، المؤدية لاضطراب العلاقات التالية بالمرأة وفسادها:

هذا بطل البيضا، يعود الى قريته ليقضى أجازة العيد، فيحدثنا عن مظاهرة الترحيب التى يلقاه بها أهله، دون أمه، ويروح يحدثنا عن علاقته بها حديثا طويلا «علاقتنا كانت غريبة فلاهى علاقة حب ولاهى علاقة كره.. عاملتنى وريتنى بكل الخشونة والغلظة والجفاف.. نشأت أخاف منها ونشأت تخوفنى، وبيننا كل ما بين الخائف والمخوف من توتر وجرح وحساب عسير.. (...) كنت أشك فى أحيان كثيرة بعلاقتى بأمى، أشك ان كانت أمى حقيقة فلم أكن أحس ابدا أنها أمى..

وهذا يوسف ادريس يتحدث عن أمه حديثا مماثلا. استنادا الى أحاديث شخصية متعددة معه يكتب شريك: «لم يوجد مثل هذا الحب بين يوسف وأمى، وهو يتذكرها كامرأة عنيدة، ذات شخصية مستبدة كتوم، فشلت فى أن تمنحه الاحساس الأمومى الذى كان يهفو اليه، ويسبب صحتها المعتلة فقد رضع يوسف من جارة مسيحية. ولم تمنحه أمه- من ذلك الحين- اهتماما ذا بال(..) وكانت علاقة يوسف بجدة أمه- التى رتبته فى (قرية) البيروم- خالية أيضا من الاحساس الدافئ، فقد كان لها مزاج نكد، مثل أمه، كانت تسلخه بلسانها السليط اذا ما أغضبها.. (ص ٤٤-٤٥) وانظر كذلك عند ناجى نجيب الأم والعلاقة بالمرأة، ص ١٢-١٤.

باستبصار ناقد يقول بطل البيضا، عن نفسه وعن صاحبه معا إن من يشك فى أول علاقاته بالناس، أقربها، العلاقة الغريزية التى لا تقبل أى تساؤل أو عدم تسليم، له العذر لو تشكك فى أية علاقة تنشأ بينه وبين أى انسان، فاذا كانت الظروف قد دفعت لأن يتساءل: أهذه أمى؟ فمن باب أولى أن يظل يتساءل: أهذا صديقى، أ تلك جيبيتى، أهذه زوجتى؟، وقد يقضى حياته كلها يسأل، ويمضى عمره دون أن يجد الجواب، ولكن النتيجة أنه حتما سيظل وحيدا محاطا بالشك فى نفسه والشك فى الآخرين، بالخوف منهم وتخويفهم بسور من جهنم الدنيا المريع..»

وفى الكلمات السابقة مفاتيح ثمنية للنظر فى إبداع يوسف ادريس وحياته جميعا!

هل تريد دليلا أخيرا على أن «البيضا» لم تكتب فى ٥٥ (فى نهاية الطبعة الأولى يشهد يوسف التاريخ بوضوح: صيف ١٩٥٥، وهذا مستحيل، لأن يوسف قضى ذلك

الصيف كله معتقلا كما سبق القول؟

الدليل هو نظرة سريعة نلقيها نحو الرواية التي كتبها يوسف حقا وصدقًا، في سنوات الخمسينيات الأولى ونشرها في ١٩٥٦، أعنى «قصة حب» (مجموعة «جمهورية فرحات») والنظرة المقارنة الى حب كل من حمزة وفوزية من ناحية، ويحيى وسانتى، من الناحية الأخرى توضح ما أعنى: حمزة مناضل لم يفقد اتصاله بالناس ولا رغبته في العمل معهم ومن أجلهم، لم يكن يقضى وقته في النقاش واجترار خواطره، قدما كان يتحرك ويعمل. وكان كذلك يحب فوزية، رفيقته في العمل والخطر، حبا هو ارادة انسانية يجب أن يبذل طرفاها الجهد كي تصح وتربو، حبا هو قرار ومبادرة ومسؤولية، وليس «نداء ملحا وغامضا يهتف به صوت رائع». حب حمزة وفوزية يجيب عن كل التساؤلات المعذبة ليحيى: وجهه المهزوم الباحث في دأب عن تبرير متماسك يعبر بهي تلك الهوة التي يحسها بطل بورجوازي صغير، يحمل كل تناقضاته، وينسلخ عن العالم قما سعيًا وراء وهم، ثم يعود- بعد العاصفة- ليتهم العالم بمافيه، ومن فيه، ويلقى في وجوه- جميعا- بالقذى، دفاعا عن رغبته في الانسحاب والتخلي، واستجابة لخوائه العميق.

باختصار: إن بطل «البيضاء» يبتعد عن أعمال يوسف ادريس في أعمال الخمسينيات (من «أرخص ليالي»، ٥٤، الى «حادثة شرف» ٥٨) قدر ما يقترب من أبطاله في أعماله التالية، والتي تبدأ بمجموعة العسكري الاسود في ١٩٦٢.

يكفي هذا- هنا والآن- عن البيضاء: العمل والسياق.

الرواية الاستعمارية: خراب البناء وتهاويم الخرق

جاءك لينارد

ترجمة: عايذة لطفه

مراجعة: د. امينة رشيد

تعتبر «الغيرة» من أشهر روايات ما اتفق على تسميته «بالرواية الجديدة» في فرنسا. ولقد تناولته من وجهة النظر هذه العديد من الاقلام. أما هذا الكتاب النقدي الذي سوف نتعرض له على هذه الصفحات فهو يختلف من حيث أنه يتناول هذه الرواية كنموذج للرواية الاستعمارية ان جازلنا أن نسميها كذلك اورواية المستعمرات. فالناقد جاك لينارد يتبع هنا منهجا في قراءة الرواية يكشف من خلاله عن التوظيف الفني لعناصر الرواية لكشف معالم حياة هذه المستعمرات والأيدولوجية الكامنة خلف رؤية المستعمر لهذا العالم ولأصحابه ولنفسه من خلاله وكيف أن هذه الرواية هي شاهد على إختلال الهيمنة الاستعمارية على هذه العوالم.

يقع الكتاب في أربعة فصول تسبقها مقدمة طويلة الى حد ما، يليها نص يقدمه الناقد يمثل التصور الأسطوري لافريقيا عالم الادغال والاحراش والبدائية والطبيعة العذراء.

يوضح الكاتب في المقدمة المنهج الذي إتبعه في دراسة الرواية والذي هو أساسا منهج اجتماعي سياسي يركز في البداية على عملية:

الشرح والفهم، فالفهم يهدف الى إستخراج البنية الدلالية للعمل والشرح يدرج هذه البنية في إطار إجمالي أوسع. وهكذا فان توضيح البنية الدلالية لرواية «الغيرة» هو اجراء لفهم وإدخال

تلك البنية فى عملية الأيديولوجية البورجوازية، وهو أيضا شرح للغيرة مع فهم أشكال هذه الأيديولوجية وهى فى طريقها للزوال، وحصر هذه الأيديولوجية الزائلة بدورها فى اطار الايديولوجية البورجوازية التقليدية هو شرح للأولى وفهم للثانية، وحصر الايديولوجية البورجوازية فى اطار تاريخ هذه الطبقة هو فهم للأولى وشرح للثانية، وفى النهاية حصر تاريخ البورجوازية فى اطار التاريخ الشامل لفرنسا هو شرح لدور ووظيفة هذه الطبقة بالنسبة للطبقات الاخرى هؤاذن فهم للمجتمع بأشملة. خصوصا وأن رواية «الغيرة» تلعب على عدد كبير من الثنائيات بخاصة ثنائية الواقع والخيال بمعنى التاريخ والأدب.

القول عن رواية أنها تشكل بنية دلالية، هو القول بأن جميع عناصر الدلائل على جميع المستويات، تنتظم الى حد انتاج دلالة شاملة تحتمل هذه العناصر وتجعلها معقولة. هذه الدراسة تستمد الى هذه الدلالات لترسم لنا الخطوط العريضة لبنية التفكير فى الرواية.

الرواية يحكيها راو يقدم العناصر المختلفة لها وتتحصر الشخصيات فى: رجل غير واضح الملامح وللتسهيل سنطلق عليه مع مجموع النقاد «الزوج» بالرغم من انتفاء أية شواهد حقيقية على هذا، امرأة تسمى أ.. هي بلاشك زوجة الرجل السابق، جار صديق «فرانك» وأسرته كريستيان وطفلهما، صبي، شغيلة من الاهالى.

يدور المشهد على الأرجح فى طبيعة افريقية، قد تكون غينيا الوسطى حوالى ١٩٥٠ ويبدو أن «الزوج» وفرانك يستغلان امتيازات ويزرعون مساحات كبيرة بالموز. تقدم الرواية بأسلوب التعليق على احداث يومية متكررة فى حياة هذه الشخصيات تصطبغ باعمال التسخير الزراعى وتكرار زيارات الجيران الا اننا نلاحظ ان الوسط المكون من المستوطنين غير متجانس اذ تختلف طبائع الأزواج ولايتفق الاشخاص ايضا سواء فى طريقة التفكير أو فى الفعل ذاته. ويظهر «الزوج» كنمط لمستعمر فترة ما بين ١٩٠٠ و ١٩٤٠ بينما يبدو فرانك على العكس رجلا جديدا على المستعمرة، مفعما بأفكار أخرى ومجسداً.. فى الظاهر ذلك الكمال الحضري الأسطوري فى الوسط الاستعماري (أناقة، التحدث بوضوح ولباقة) تتأقلم كريستيان وطفلهما بصعوبة مع غط الحياة هذا ولايتحملان الطقس ومن جانب آخر ، هناك تقابل يضع جانبا البيض المقيمين فى المنزل الموصوف بإستفاضة ويضع فى جانب آخر الأهالى العاملين فى المزارع. لدينا جغرافياً عالمان محددان حيث نجد المنزل المحاصر بعالم طبيعى مكون من الاهالى، الادغال، الحيوانات وبدءا من مفهوم الحصار هذا نتعرف على وظيفة النظرة لدى سكان هذا المنزل، التى تحاول بالمعنى الحرفى للكلمة ان تستأنس المحيط، نظرة سيكشف تحليلها عن صفتها المرضية الاستحواذية بدافع من الخوف والقلق ، حيث يصبح المنزل بهذا الشكل ملجأ بالنسبة للبيض. ينبع كل الوصف فى الكتاب من الاحساس الاصلى بالقلق لدى البيض المتزوين فى ملجأهم، الضائعين وسط عالم يضايقهم. هذا هو الأساس الذى تنهض عليه المواقف التى ستتفاعل معها مختلف الشخصيات كل بطريقته. غاصت منا الاسطورة الخالصة فى عالم خيالى ، غريب ، أى بكلمة واحدة: زائف ولايعمد «الغيرة» بناء هذه الاسطورة انها تتركز عليها وتنفيها فى آن.

انها تطلعتنا على شئ آخر، عالم مختلف يتأتى من الكتابة

تتمثل الجملة الأولى فى الرواية مدخلا هاما يقدم تيمنتين اساسيتين فى الرواية: تيمة الظل وتيمة التقسيم ص٩: الآن ظل العمود (...) يقسم(.....) .

والجملة الأخيرة فى الرواية تجهيها بهذه الكلمات:

« الليل المالك ، التقيق الاصم للجرد ، يمتد من جديد الآن على البستان والشرقة من حول

المنزل » ص٢١٨.

ما بين هاتين «الآن» اللتين تحيطان بالرواية، الظل الذى يقسم ليلا مانعا من الآن فصاعد أية ممارسة لهذا الفكر الهندسى الذى يحاول على طول المائتى صفحة من الوصف الطويل أن ينجز جبنا تلك المهمة الحيوية جيدا وهى الترتيب بما يتطلبه من قياس ، إحاطه ووصف.

يميز الراوى بالفعل بين منطقتين ثقافيتين مختلفتين، منطقتين ذاتي خواص متعارضة أو متناقضة ، تفحص احداها سكان المنزل والاخرى العمال المزارعين ويتوقف التميز بين هاتين المنطقتين فى الحقيقة على أن النظرة يمكنها أولا يمكنها أن تتغلغل فيهما. انها خاضعتان لها أو ثائرتان عليها. منطقة سكان المنزل، تحت النظر، قابلة للإخضاع وأليفه بينما تظل، الأخرى أى، منطقة العمال الزراعيين (العنابر، المزارع الكثيفة) ممثلة. صورة الطبيعة الاستوائية أو المدارية التى لا تستطيع العين ان تخترقها تمثل جزءا من الاسطورة وتستخدم «الغيرة» تتخذ هذا العنصر إستخداما جغرافيا وظيفيا محددا ويقع مجموع الوصف الموجود فيها فى علاقة تجاوز (أو تلاصق) بالنسبة لأسطورة الثباتات الاستوائية الخاصة برواية المستوطنات. هناك جهد من جانب الراوى لاختضاع الطبيعة لعقلانية هندسية بحيث لا يفلت شئ من هذا العقل. الدعوة لـ «هندسية مثالية»، لهندسية مبالغ فيها تشير بوضوح الى الصفة المرضية التى تتخذها الرغبة فى الوصف . هذه المبالغة علامة على ذعر السلطة العقلية فى مواجهة واقع يستعصى على الامساك به، يتمرد ويتجاوز الجهد من أجل إجباره الكادر «المعقول» للهندسة التى تستشيط فى هذيان غليل. فهذه الايديولوجية الاستعمارية المرضية هى شاهد على خراب وتدهور النظام الاستعمارى وعلى الأخص صعوبة إقراره. بهذا المفهوم وفى محيط استعمار على مشارف نهايته تتخذ الهندسية المرضية ، إذن، معنى ايديولوجيا واضحا جدا.

ويرتبط هذا النشاط العقلى ارتباطا وثيقا بالبصر ويفعل الرؤية اللذين يتخذان بدورهما اهمية خاصة فى هذه الرواية. يتعدى دور العين والبصر فى الرواية مجرد الوظيفة الطبيعية والتقليدية الى وظيفة حيوية بالنسبة للراوى الا وهى المراقبة. حيث يقسم الراوى العالم الى اماكن يمكن رؤيتها واماكن تستعصى على الرؤية.. فالرؤية هى العلامة الحقيقية لوجود السيد، المستعمر، الذى يراقب أملاكه، بل هى أكثر من مجرد علامة، الرؤية هى الوسيلة الوحيدة والاخيرة لالتقاط الواقع بالنسبة لسكان المنزل. وهى أيضا سلطتهم الوحيدة وتتخذ «الزوج» فى السرد وظيفة تعتمد بشكل ثنائى على الرؤية، حيث تتوقف سيطرته على المزرعة من جانب ، عند نوع من السيادة البصرية، فهو لا يتواجد ولا يذهب لهذه الرقعة ويكتفى بمجرد رؤيتها والاشراف عليها من بعد، وهذه احدى الاشارات غير المباشرة لتدهور السلطة الاستعمارية . ومن جانب آخر فإن الأنا

المريضة التى أوجدتها هذا الوضع لديه تتبدى فى علاقاته مع ... التى يمارس عليها مراقبة دائمة بحسب ما تجيزه هى من تواجد أو إختفاء عن مجال البصر. على ضوء ماسبق قوله يتخذ المنزل أهمية خاصة، فهو من ناحية نقطة إنطلاق النظرة، وهو أيضا النقطة المركزية للمزرعة فبواسطته يتم تقسيم الاماكن الى مناطق، حيث يمارس الزوج نشاط المراقبة من شرفة المنزل. ويمثل حصنا ومخبأ بالنسبة للابيض الذى يسيطر من خلاله على ما يحيط به بما يتضمنه من مزارع واملاك وطبيعة تشكل خطرا يحيق به ويهدد سيطرته بما فيها من احرش وادغال كثيفة تعج باشكال من الحيوانات والحشرات.

وفى هذه الرؤية الثنائية للمكان ، نجد خارج المنزل هو عالم السود. العالم الداخلى للمنزل هو عالم البيض ويقابله العالم الخارجى عالم السود ، وتداخل هذين العالمين فى بعض الفقرات يسير الى تدهور الوضع الاستعماري، الى حد يصور فيه الراوى المنزل على هيئة قفص يحجز سكانه. فنظام الاحتماء ونظام دفاع المستعمرين نفسه يشهد نهايته وقدرته على تثبيت حركة العالم داخل كادرات ثابتة سيجعل من الحصن الذى يشعرون فيه أنهم من العالم، قفصا أن يرى أو يرى، أن يراقب أو أن يكون مراقبا. هذان هما القطبان اللذان يدور حولهما معنى المنزل بالنسبة للراوى. والمكان الذى يتجسد فيه هذا المعنى المزدوج وهو الظلة jalousie (او الشيش كما يطلق عليه بالعامية) وهى الكلمة التى تعن أيضا الغيرة حيث يلعب الكاتب على المعنيين) ويرى الكاتب إذا ما كانت مفتوحة أو مواربة أو مغلقة، فحياة المنزل تتغير على أساسها. الشيش اذن يسمح بالرؤية لكنها رؤية ذات اتجاه واحد ، تسمح بالرؤية دون أن يرى من هو الذى يقف خلفها ويحتوى الوصف على ما هو دائما شكل العالم كما يظهر بالنسبة للراوى. ان الشيش يمنح رؤية انشائية تقسم الواقع الى شرائح. هناك نوع من المرشح أو المصفاة عند مدخل ضمير المستعمر الراوى، يتكون من عنصرين واضحين: الأول، نظام للرؤية يؤثر الواقع داخل تبسيطات هندسية محددة فى خطوط رأسية وأفقية وتخصه للوصف الدقيق بحيث لا يخلف شيئا يمكنه فيما بعد أن يقوم بدور لم يكن متوقعا من قبل.

أما الثانى فهو من اللوازم الضرورية للرؤية، الا وهو الضوء وبخاصة ضوء لمبة الجاز. ويجب تصور هذين العنصرين على انهما نفس كادر حياة المستعمرين. فهما يسمحان هنا بالسيطرة من مسافة على عالم طبيعى وإنسانى معاد فى الأساس ويجب الاحتياط منه على الدوام. الضوء والرؤية هما اذن رموز السيطرة التى يمارسها البيض على السود. وتلاحظ ان ظهور الاهالى والحيوانات فى النص يأتى فى اللحظة التى يختفى فيها الضوء، ضوء النهار أو ضوء المصباح الضوء والطبيعة هما اذن مكلمان لبعضهما ولكنهما متناقضان مع بعضهما.

فعلى طول الرواية هناك تبادل مستمر فيما بينهما يشبه الصراع بين الخير والشر. وأكثر من الشمس، يلعب المصباح ، مصدر الضوء الصناعى دور السند او الدعم لسلطة الابيض. وهو لا يتدخل فقط من حيث المجال البصرى، بل أيضا عن طريق الصغير فى المجال الصوتى وضجيج المصباح هذا، احد خواصه الهامة، تغطية بعض الاصوات الاخرى وعلى الاخص صوت الحيوانات فى المزارع وبفضله لا تزعجهم تلك الضوضاء. وتلك الصرخات . ومع انطفاء المصباح فجأة يتلاشى



ج. فخري ١٩

دعم البيض، ويلقى المنزل مصيره من السقوط الحر، وتطيح به حركات الدوران والتموجات. وتحول النظرة المطاردة الى نظرة متوجسة، والاحساس بالسيطرة على الواقع الى احساس بالدونية.

أما التهديد الذي يلوح هنا أو هناك والذي تجسده تيمة البقعة، فيبدو في جميع الاحيان متغيبا عن طريق الاسلوب الايديولوجي للتغطية. والبقعة هي دائما علامة على حدث، هي أثر لدوران تاريخي، فالتغطية من جانبها تحاول أن تنفى في كل مرة هذه العلاقة بمحوها دون أن تنجح أبدا. الحركة الجدلية التي تحمل تسجيل الزمن ونفيه لاتصل في هذه التيمة أيضا الى إستنتاج أحادي.

تلك التيمات السابقة لاجود لها الا عن طريق لغة هي بدورها تحمل معان. وهذه اللغة تنقسم بدورها الى لغة أ... ، لغة فرانك، لغة السود. كل يحمل صفات خاصة وتساهم خصائص طرق التحدث في اظهار الفجوة بين البيض والسود. ولكن قبل ذلك كله فان لغة «الغيرة» هي اولا هذا النص الطويل الذي انتجه الراوي وهي تظهر الوضع الحقيقي للواقع في السرد. وفي الحقيقة، لم يعد هناك واقع، فالحياة ليست الا مروية، محكية، أصبحت سردا وليس لها بالتالي وجود الا في الدرجة الثانية، فقط على مستوى الخطاب. الخطاب يتحكم في الواقع من قبل حتى ان يوجد، من اجل تحويله الى مادة من أجل تطويعه. خطاب البيض وما يكن أن نسميه أدبهاو مع وظائف التسلية التي تجدها فيه عادة.

لقد رأينا في هذا الفصل كيف أظهر الطبيعة والشخصيات وكذلك الاحداث يندرتها بشكل واضح الصفات الايديولوجية لرؤية الراوي. وتعنى بكلمة ايديولوجية هنا، ان وظيفة الرؤية ليست نقلا مخلصا للعالم ولكنها تشكل صورة تعمل على تخفيف حدة القلق المصاحب لموقف الراوي. ولقد اتضح لنا معالم هذه الايديولوجية وكذلك تأكد لنا تناسق وجهة نظر الراوي.

ويعارض لينارد بعد ذلك الرأي السائد الذى يصنف رواية «الغيرة» على أنها رواية حب بمنظور علم النفس. ومن وجهة نظر لينارد يبعدنا هذا تماما عن جوهر رواية «الغيرة» بل يشوه الرواية من أجل أن يخضعها للتفسير التحليلي النفسى. حيث يفسر «الغيرة» على أنها مجرد هذيان ضمير مريض، «مونولوج مسطح لمريض، يتكرر بلا نهاية». ويجب حسب رأى لينارد يجب أن ندرج المشكلة الخاصة بالبنية الهاجسية لخطاب الراوى داخل وصف شامل للعالم من شأنه أن يعطى اهتماما متساويا لخطاب فرانكرو... أو الالهالى. وإذا كان التحليل النفسى يصب اهتمامه على الافراد، فمن الواجب اللجوء الى التحليل نحصر فيه الاشخاص داخل جماعاتهم. الا ان لحنا كهذا يجب الا يهمل التناول التحليلي النفسى، بل هو متقاد على العكس، لان يجد له مكانا وظيفيا داخل النظام الكلى. لذا فسيتم تناول الخطاب الهاجسى ليس فقط بالنسبة للراوى بل ايضا بالنسبة للمجاعة الاستعمارية المكونة من فرانك، أ... و«الزوج»، على اساس انهم تجمعهم نفس هذه العلاقة- خطابهم المشترك يشكل السرد الهاجسى- مع الاحتفاظ فى الذاكرة بكل ما يميز كل منهم على حدة، فمن الواضح بدون شك انهم يشاركون ثلاثتهم واقعا سيكولوجيا واجتماعيا على حد سواء.

فى «الغيرة»، اللغة بأكملها هى المريضة والغيورة والشخصيات بأمراضها وغيرواتها ليست الا كومبارسات شاحبة غير قادرة على أن تحمل على اكتافها الهزيمة ثقل حدث يطول كل شيء.

يكفى أن ننظر للادب التقليدى للبيض عن حياة المستعمرات لنقتنع انه هناك اما نوع من النفى للعلاقة الاستعمارية داخل التغريب exotisme أو تأكيد متعال لتفوق الابيض على الاسود، ولن نجد فى أية حالة هذا الاحساس العميق بعدم الامان أو بالقلق المميزان لرواية الغيرة، ولم يتم التعبير عنهما بشكل مترابط منطقيا فى الفترات السابقة للادب الاستعمارى. وسبب هذا الاختلاف هو بالطبع ضياع أمبريالية «البيض» ضياع احساسهم بالتفوق أو على الأقل الشكل الطوباوى لهذا الاحساس ويشهد الوضع المتراجع الذى نلجده فى الغيرة بحدة على أفول الايديولوجية الاستعمارية.

نجد ايضا ظاهرة مقارنة على مستوى آخر. أقل مايمكن قوله عن العلاقات الجنسية داخل الرواية انها غير أكيدة، الشئ الوحيد الاكيد هو ظاهرة الشبقية. المقابلة علاقات جنسية شبقية، تبدو من نفس طبيعة المقابلة بين العدوانية والقلق. بمعنى أن اعتبار الشبقية هذه المرة على أنها عدم اكتمال أو بالاحرى استحالة اتمام العلاقة الجنسية، وهو دليل على اختفاء الآخر باعتباره شريكا، وبوصفه موضوعا قابيل للحب أو الكراهية. وهكذا فاننا لايمكننا إفتراض أو تخمين عواطف إيجابية أو سلبية داخل الرواية، سواء بين أ... وزوجها أو حتى بين أ... وفرانك، النص نفسه يتركنا عن قصد خارج إطار العواطف. وهذه الظاهرة يجب إعتبارها إشارة الى أنه فى هذا العالم الذى أماننا ليس للمشاعر نفسها أى وجود حقيقى. وهذا يبدو لنا مهما على قدر ماتبدو مستحيلة تلك التفسيرات «للغيرة» على أنها تصعيد لاحساس الغيور، ولاتعتبر الشخصيات الثلاث الرئيسية كأفراد متعارضين أو متحابين بقدر ما تشكل عالما واضحا فى حد ذاته ومقابلا

لعالم آخر ألا وهو: عالم السود دارسة التيمة اذن فى ضوء التحليل النفسى ووظائف اللاوعى يجب بالتالى ان تدرج داخل بحث اشمل لظروف الوعى، ظروف هى قبل كل شئ ايدولوجية واجتماعية

كانت إحدى المشاكل التى صادفت النقاد فى هذه الرواية وقادتهم الى تقديم تفسير نفسى لها هو مشكلة الشبقية erotisme نعرف طبعاً ان الان روب جرييه اعطى لهذا الموضوع فى الرواية، بشكل ايجائى، اهمية لاتنكر وترتكز محاولة النافذ فى أن يرى الوظيفة التى تلعبها الشبقية فى العالم الذى أمامنا. وما أن لدينا تقابلاً أساسياً ما بين الاسود والابيض، فاننا نتوقع بالتالى ان يكون هناك عالمان جنسيان وشبقيان منفصلان، من ناحية : المنزل، البيض ونسائهم، ومن الناحية الاخرى: السود، مساكنهم ونسائهم. الا اننا لانجد شيئاً من ذلك . فشبكة الجنس لاتزال منغلقة داخل نفس الكادار، كالعلاقات الاخرى. وهذا ما يوضحه لنا النص، ف... ليس لديها مانع على حد قولها من مطارحة الاسود. نستنتج اذن وجود ثغرة فى نظام البيض يترك الفرصة متاحة امام علاقات جنسية ما بين البيض والسود، علاوة على انه ليس هناك تبادل عنصري بما ان عالم «الفيرة» لا يتضمن اية امرأة سوداء. هذا النقض للانقسام العنصرى لن يحدث اذن الا من الناحية واحد، بيضاء تختار موضوعاً جنسياً من بين السود كاحتمال وتؤكد هذه الالامات صفة التمرد لدى أ...، قبولها الشفهي يمكن ان يكون مثله كمثل الرفض العنصرى للتمييز العنصرى الجنسى. وهذا بعكس تقاليد رواية المستعمرات، ليست الشخصيات الذكرية هى التى تبحث عن المغامرات مع النساء السود. وحدها المرأة البيضاء (أ...) تشير الى إمكانية كسر التابو العنصرى على المستوى الجنسى لسببين: انها امرأة فى عالم ذكرى، ضد الامبريالية التى تقاثل ضدها ولأنها تمثل جزءاً من جماعة فى وضع غير آمن. من ملاحظة الوضع الخاص ل... داخل البنية الشاملة للعالم، نجد أنها امرأة وسط رجال (بيض أو سود) بما ان كريستيان لاتتواجد ابداً. اضف الى ذلك انها مرتبطة او متعلقة بالنواة الاستعمارية وبخافوها الخاصة. هنا نطرح مسألة التعرف على كيف ان...، بوصفها امرأة، سوف تتمكن من اجتياز التهديد الثنائى الجائهم عليها.. ولا يمكن ان يتم هذا بالعمل، فلا مجال لذلك. الدائرة الوحيدة التى تسيطر عليها هى الاثارة الجنسية والوظائف التى بإمكانها ان تقلأها. ويجب هنا الرجوع الى تلك العملية النفسية التى تعمل على تحويل مصدر الخطر الى موضوع اشتها.. من أجل ازالة شعور القلق الذى يثيره. فبمجرد رؤية مصدر الخطر يطلق العنان لآلية التصوير الشبقى erotisation الذى يتأتى عنه تحويل لطبيعة هذا الشئ. فمثلاً مشهد قشيط أ... لشعرها، وهو مشهد يتكرر بكثرة فى الرواية، هو عملية تهدف الى تحويل حالة التوتر الى ايجاء بالآمان والهدوء. وانحاءاً خصلة الشعر هو ايضا صورة لتردد نقطة النهاية. فبعكس الاستقامة، يحمل الانحناء داخل عالم «الفيرة»، دلالة على عدم الاستقرار. لاثملينا عملية الاثارة الجنسية فى الرواية أبداً الى هذه الشخصية أو تلك انها وظيفة اساسية تلعب دورها داخل جماعة البيض المستعمرين، وهى بشكل مامتد او مخرج خيالى جماعى. تقوم بوظيفتها داخل السرد نفسه وليست الى جانب اى من الابطال، بما أن السرد يجعل من نفسه خطاب هذه الجماعة. الاثارة الجنسية هى احدى عناصر البنية السردية مثلها

كمثل الفعل المضارع أو طريقة وصف الادغال. انها متحد باسم الجماعة نوعا ما من السرد، بمعنى انها متحد الجماعة عن طريق النص.

لمعنى الاثارة الجنسية فى «الغيرة» اذن- مستويان واضحان ، أن وضع اشخاص افراد على الساحة يجعل السرد غير قادر على التعبير عن اساليب هروهم الا عن طريق سلوكيات فردية خاصة ومن هنا يأتى الكم الهائل من الابعاء التحليلية النفسية فى الرواية. ولكن اذا افترضنا ان هذه الشخصيات مجتمعة هذه المرة تبعا لوضعها داخل عالم الرواية، أى مقسمة الى مجموعتين متعاديتين، قتلان، بعيدا عن فرديتهم الخاصة، وجود هذه الجماعات نفسها، نفهم اذن الاثارة الجنسية على المستوى الثانى كأيديولوجية وكسلوك للهروب، وتتفق على المستويات الفردية أو الجماعية، وظائف الكبت والوظائف الايديولوجية، هما الاثنان فى أنهما يزيلان عنصر القلق، فالكبت والايديولوجية ليسا الا تلك الارادة غير الواعية لعدم الرؤية.

والآن لابد من تقديم وصف مفصل لهذه البنية الاجتماعية التى وضعنا فيها رواية «الغيرة». علينا أن نستعيد المادة التاريخية لنفهم حقيقتين ذكرتا حتى الآن بشكل ضئيل فيما سبق وهما أن:

١- رواية «الغيرة» لها موقعها بالنسبة لتاريخ الرواية الاستعمارية، وأن هذا الوضع له معنى بالنسبة لفهم هذه الرواية.

٢- رواية «الغيرة» كرواية استعمارية تتطلب من الناقد أن يكون على معرفة دقيقة بالادب الاستعماري وكذلك الادوار التى كان الاستعمار يوليها لهؤلاء الذين عملوا على بقائه. وهكذا من الضروري هنا أن نتقرب من الواقع الاجتماعى للاستعمارية.

يؤدى فحص تاريخ الاستعمار لدى لينارد وظيفة مزدوجة يقول: لقد حاولت فى الفصل الاول تحليل نص «الغيرة» كاسلوب لرؤية وصف العالم. وبالطبع فانه من قلب الحياة الاجتماعية للمستعمرين يمكن أن يظهر منبع أساليب رؤاهم وأحاسيسهم. الا أن رؤية العالم لدى المستعمرين ليست واحدة. لقد تشكلت على مدى السنين فى وجوه اختلفت بقدر اختلاف العلاقات الملموسة بين المستعمرين والبلاد أو الشعوب المستعمرة. من الواجب اذن متابعة تاريخ هذه العلاقات بين المستعمرين والمستعمرين، فى تنابيحها وانقطاعها، واستخراج الانماط الاساسية للسلوكيات والايديولوجية التى يظهرها هذا التاريخ. وللوهلة الاولى يمكن أن نستخرج ثلاث مراحل لهذا التاريخ: المستعمر الزائد، المستغل الاستعماري، والمستعمر المتعاون. ثلاث مقاطع تاريخية وواء هذه الوجوه المتميزة: من ١٨٦٠ حتى ١٩٢٠ الفوز الاستعماري، من ١٩٢٠ حتى ١٩٤٥ الهلولة، ثم من ١٩٤٥ حتى ١٩٦٠ الانحسار الاستعماري. فى مقالة: من أجل تاريخ وسوسيولوجيا للدراسات الافريقية يقترح جون كوبان تقسيما تاريخيا يقترب كثيرا من تقسيم لينارد.

التسلسل الزمني	شكل العلاقة	الشكل الايديولوجي النظرى	النظام السائد
١- ما قبل ١٨٦٠	اكتشاف أفريقيا	غربة الرحلة والمغامرة، أصل المجتمع الانساني	أدب، فلسفة نصوصى رحلات
٢- ١٨٦٠-١٩٢٠	غزو استعماري	مبور من قبل النظرية التطورية امكانية الانتولوجيا	اثنوغرافيا، انتولوجيا
٣- ١٩٢٠-١٩٤٥	البلورة	يهود من تلقاء نفسه علم الاجناس يصف الواقع الظاهر دون أن يتساءل حول مبادئه: نفعية تغتر بنفسها وتضلل	انتولوجيا واثنوغرافيا مطبقة
٤- ١٩٤٥-١٩٦٠	تصفية الاستعمار	توغل الجماهير الافريقية فى التاريخ والعلوم التشكيك فى العلاقات الاستعمارية وفى الوصف السابق الانتقال من الانتروبولوجيا الى السموسولوجيا وازالة التفريب العلمى.	سموسولوجيا سموسولوجيا التخلف.
٥- ١٩٦٠-١٩٧٠	الاستعمار الجديد	اكتشاف أوهام الاستقلال نقد جذرى للعلاقات كآلية اقتصادية (امبريالية). انتعاش ماركسى (سمح به هدم الستالينية) يستثمر من جديد كل المجال النظرى للدراسات الافريقية ويدفع لتوحيد الانتروبولوجيا وعلم الاجتماع والاقتصاد السياسى (مفهوم نمط الانتاج).	انتروبولوجيا، سموسولوجيا اقتصاد سياسى.

وتندرج رواية «الغيرة» فى اطار المرحلة الرابعة.

لقد انتجت تصفية الاستعمار موقنين، وسنقول أيديولوجيتين. احدهما موجهة حول التعاون، وتفتح الطريق لاستعمار جديد ديناميكي، والاخرى من أنصار الانزواء بعد الحسرات الاستعمارية. وسوف نكتفى بتحديد النظاهرة الايديولوجية الكبيرة التى اتسمت بها مرحلة ما بعد الحرب: انقلاب الاسطورة . على مدى ثلاثين عاما ثبت الاوروبيون قوالب (فكرية) تشوه أو نقيع كل ما يمكن أن يأتي من أفريقيا. عن طريق احدى التحولات الجدلية التى أوضحها سارتر، أصبح الآن الابيض هو الذى يشعر بنفسه وقد مسه العجز أو الشلل النهى كان يسلطه من قبل بوفرة على

الآخرين. فجأة ، يشعر الابيض بخوار ذراعية وفعله وديناميكياته. ان «الغيرة» تنطلق من القوالب السابقة المستخدمة لوصف الافريقيين، ليطبقها كلمة بكلمة على الاوروبي «الزوج» فى الرواية. وهذا الانقلاب يأتي من واقع أن أسطورة الزنجى فقدت مصداقيتها خلال سنوات الخمسينات.

فمن ناحية ، نجد الافريقيين قد خاضوا معارك ضد السيطرة الاستعمارية أظهرتهم أكثر نشاطا مما توحى به الاسطورة، ومن جانب آخر فان البيض (الفرنسيين) بما انهم خسروا الحرب وعلى حافة فقد ان امبراطوريتهم، لم يتمكنوا منذ ذلك الوقت من اعتبار أنفسهم؛ ايجابية خالصة فى مواجهة السلبية الافريقية. وهذا يسمح بفهم أن رواية كالغيرة، تقدم فى ١٩٥٧، شخصية من الجبل الاستعماري القديم، يمكن أن تطبق عليه بالعكس، العناصر الاسطورية التى عاش عليها هذا الجبل، حيث أن أحداث التاريخ نفسها عكستها، فانها ستعطى المشهد العكسى لمظمتها القديمة. ولنفحص اذن بالتفصيل كيف أن ما كان يقال عن الاسود أصبح يمكن أن يقال عن الابيض: أ- عدم وجود مبادرة التجديد والتقدم، بما أن القدماء لم يفعلوا ذلك، بمعنى وجود قيم متحجرة.

ب - عالم المستعمرين يشبه «ساعة ضبطت على الابدية»، ويعمل كنظام مغلق، وهو ما رأيناه على طول هذه الدراسة.

ج- وتظل استحالة «المهرب التقدمي» والانفلاق داخل «التقابل رأسا برأس لايتمكن من كسر أغلال الضمير الاستعماري الذى يمثله «الزوج» ، وسيصبح بالتالى مغلقا داخل هذا «التقابل رأسا برأس مع الذات» والذى يشكل بحق وجود الشخصيات وواقع الرواية. هكذا ، نقطة بنقطة، نرى «الغيرة» تصور بدقة المستعمرين على نفس غط النموذج القديم لصورة الاسود.

إن «الغيرة» بكونها رواية استعمارية تتأرجح ما بين فترتين، حيث كل من المستعمرين: الزوج وفرانك، يمثلان الوجوه الرمزية لتلك الفترات. أحدهما الزوج، الذى ينتمى للماضى، يفقد دوره الفعّال ولايظهر أبدا فى الرواية وهو يقوم بوظيفته الادارية للمزرعة. أما الآخر، فرانك فتقدمه الرواية على أنه رجل نشيط وديناميكي وعلى اتصال مباشر بالعمال السود فى موقع العمل.. يمكن ان نعتبر ان فرانك (على الرغم من انه اساسا فى مواجهة عالم السود) ينتحل جانبا بالنسبة لتقليدية المنزل وهو يتميز بأنه صاحب تفتح وفهم أوسع لعالم الاهالى.

وهذا يحيلنا الى الامعان فى الزوجين المتواجدين فى الرواية حيث تختلف بوضوح نظم قيمهم المرجعية. الزوج الاول يتكون من الزوج وأ.. وهما مستعمران قديمان ليست هذه هى تجربتهم الافريقية الاولى. وهما ينتميان للفترة الاستعمارية الثانية التى انتهت مع الحرب. هذه النوعية القديمة من المستعمرين قلقة حول مصيرها ومستقبلها، و تستخدم لكى تظمن كل الآليات التى حللناها على مستوى السرد لدى «الزوج»، ولكن كما يبدو ويوضح من خلال استيهامات أو الخيالات العديدة للاختفاء والسقوط لاشيئ بإمكانه أن ينقذها. هذا النمط من المستعمرين حكم عليه بالاحساس بعدم الامان.

من ناحية أخرى لدينا الزوج: فرانك/ كريستيان وطفلهما. على عكس (أ) زوجها فإن



كريستيان وفرانك وصلا حديثا إلى المستعمرة وليس لديهما، كأصدقائهما، خبرة استعمارية سابقة. كما يتميز فرانك عن زميله الزارع بأنه أكثر قدرة على استخدام وسائل حديثة فى استزراع الطبيعة وفى العلاقات الانسانية مع شخوص الاهالى. هكذا فإن المعرفة التى ينسبها البيض لانفسهم فى الرواية تجدد لدى فرانك التطبيق العملى، التقنى وليس فقط الايديولوجى. ان غائية معرفته وليست طبيعتها هى التى، تميزه عن تلك التى لدى «الزوج». اذا كان فرانك يمثل صفات عديدة تجعله متعارضا مع عالم «الزوج»، فإن هذا التعارض يتأكد بشكل أكثر وضوحا فيما يخص كريستيان، ليس فقط لأن لديها طفلا يعكس أ... ولكن لأنها لاتتواجد أبدا داخل الواقع الملموس للبيض، أى المنزل، حيث أنها تلزم منزلها باستمرار سواء بسبب المرض أو بسبب الطفل. كريستيان شخصية هامشية بالنسبة للبنية الاستعمارية، التى لاتتبنى طريقتها فى الرؤية الايديولوجية أو فى أسلوب المعيشة. وتقابل الزوجين يظهر فى الواقع ظاهرتين متعارضتين رغم اتصالهما ببعضهما: انقسام النساء عن مجرى الحياة الاستعمارية (هامشية كريستيان عن طريق عدم التواءم وقطعية أ... عن طريق رفضها للوضع المصمم لها) وتضاد الرجال كممثلين للاتظمة التقنية والايديولوجية المختلفة بما انهم ينتمون لحقتين من الاستعمار.

وريت تدريجى للموقف البروميشى للمستعمرين الاوائل. «الزوج» ثابت داخل حاضر دائم مصطنع وزائف يهدف فقط الى حجب التقدم الطوفانى للزمن، فى حين أن فرانك (على الرغم من انه منغمس فى «الغيرة» داخل عالم استعماري تقليدى) يمثل بوادر التحول فى الوضع الاستعماري عن طريق السيطرة العقلانية للمعرفة التقنية.

الا أن وضع فرانك يظل ملتبسا بما انه صاحب أراضى، «مستعمر» بالمعنى التقليدى للمصطلح. فى حين انه ينتمى لجيل الرجال الذين ستصبح قيمهم هى نفسها التى ستغذى أيديولوجية التعاون التقنى بعد حصول المستعمرات القديمة على استقلالها. لقد أبرز الراوى

بوضوح الفجوة في الزمن التي فرضتها نظم القيم الخاصة بالزوج وفرانك. على سبيل المثال من
وصف ص ١٧١-١٧٢ كالآتي:

«واقفا على رصيف الميناء، الشخص الذي يراقب الحطام العائم يبدأ هو نفسه في الانحناء دون
أن يفقد شيئا من تصلبه، يرتدى بدلة بيضاء ذات تفصيل جيد، يلبس خوذة المستعمرات. وذو
شارب أسود حوافه لأعلى بحسب الموضة القديسة.» هنا بورتريه هذا المستعمر الذي دخل التاريخ
لثروته، والذي سبق أن فقد وظيفته، الممثل لعالم مافتئ ينهدم. الشخصية في الزمن الاول مثبتة
وفق الصور التقليدية. إنه الرجل الذي يراقب، واقفا. انه اذن معتدل على أرجله، ثابت، ونشاطه
الكامن في الاشراف يجعل منه أحد أسياد هذه الاراضي المستعمرة. ولكن سرعان ماتتوكر هذه
الصورة الابينالية (الاستشرافية). هذا الاشراف الرائع الاعلى ليس الا على حطام عائم. ونجد هنا،
ارتباطا وثيقا بين خراب البناء وتهاويم الاغراق والفرق. تافها، يبدو اذن هذا الاشراف وبالتالي
الرجل الذي يمارسه.

النص اذن يعجل من إتلاف صورة المستعمر التي فرضت في البداية عموديتها التسلطية. الآن
هو «نفسه الذي يبدأ في الانحناء»، مما يعني بالضرورة أن هناك خارج ارادة الشخصية، واقعا آخر
من قبل الاستسلام النهائي، وقد ترك الميناء العزيز وانحنى. ويدعون الراوى هنا أن تفصل بين
المستعمر والواقع الاستعماري، لأنهما بالتدقيق لا يتطابقان. الواقع الاستعماري هو سياسى،
اقتصادي واجتماعى، والاستعماري كفرد ماهو الا الدعم السيكلولوجى. هناك اذن ما بين الاثنين
تعارض أو نفور، أدى الى أن الوضع الاستعماري تمكن من التطور في اتجاه امكانيات أخرى، في
حين أن التركيبات العقلية للاستعماري تمكن من التطور في اتجاه امكانيات أخرى، في حين أن
التركيبات العقلية للاستعماري لم تتبع خطى التاريخ. وهذا التأخر لدى الاستعماري عن الواقع
التاريخي هو الذي يتم توضيحه كما هو ظاهر بالفعل على طول الرواية عن طريق الاوضاع
التميزية لدى فرانك و«الزوج». الشخص المقصود في النص لا يمكن أن يكون الا «الزوج» وليس
فرانك. فرانك لم يرتد أبدا هذا النوع من الزي الخاص بالاستعماري التقليدي، بل يوصف
بالعكس كرجل عاش مشرعا عن ساعديه بملابس العمل، زى يرتبط بالطبع بوضعه كأبيض.
الاستعماري المقصود هنا هو بالطبع أحد هؤلاء الرجال من العصر الفاتح للاستعمار، ذلك
العصر الذهبي.

آخر التفاصيل المهمة لهذا النص:

«...» يبدأ هو نفسه في الانحناء، دون أن يفقد شيئا من تصلبه.» ص ١٧٢ هو بالفعل كذلك
لانه سيكون غير قادر على الانحناء لوضع جديد، لانه سينحنى «دون أن يفقد شيئا من
تصلبه»، لأن الاستعماري التقليدي وكل نظامه الاستعماري سينهدم للابد. ونشير هنا باهتمام الى
أن هذا النص للاستسلام يأتي بالضبط كتكملة لوصف دوار «الحجرة». هناك اذن علاقة وثيقة بين
الحناء الشخص وبين الدوامة التي هيمنت على الحجرة ومزل الاستعماري وكل البناء العقلى
والحاسى الذي شيده. اذن الشخص الذي ينحن ماهو الا علامة على تدهور أو سقوط المشروع
الاستعماري، على الأقل فيما يخص الدعائم التي اختارها. يجب في الحقيقة الانتباه الى أننا

على طول الرواية، بصدد نظامين تاريخيين، سياسيين واجتماعيين إحيائيين: مستعمرة أعوام ١٩٠٠-١٩٤٥ وحقبة ما بعد الاستعمار.

هذه الملاحظة الأخيرة تعتمد على المقارنة مع نص آخر فى «الغيرة»: «متنحيا جانبا قليلا، ولكن فى مكان الصدارة، معطيا ظهره لهذه الهزة وللمركب الابيض المسبب لها، شخص يرتدى على الطريقة الأوروبية، يشاهد فى اتجاه الجزء الايمن من الصورة، نوعا من الحطام تطفو كتلته غير المحددة على بعد أمتار منه. يتماوج سطح الماء بموجة خفيفة قصيرة متلاحقة تصل باتجاه الرجل. مقدمة السفينة المرتفعة حتى نصفها بفعل الامواج، تبتد وكخرقة بالية أو حقيبة فارغة». والفارق بين النصين واضح. فى الاول، الاستعماري- وفقى ملابسه- يراقب ولكن هذه المراقبة تمارس على عالم وهمى من الانقراض، وينتهى الحال بهذا الشخص الى الانحناء فى النص الثانى، شخص على النمط الاوروبى ينتحى جانبا قليلا من الحركة المحيطة. وهو لا يرتبط على وجه الدقة، بكل ما يحدث عند مجئ سفينته، فهو يعطى ظهره، وبدلا من المراقبة يشاهد، والمنظر الذى أمامه لا يرغبه على الانحناء بما انه غريب أت من مكان آخر. والانقراض التام يتأملها تتخذ بالنسبة له شكل الحطام الذى يظهره النص كمتقابل لـ «السفينة الكبيرة البيضاء» التى يبدو الشخص نفسه مرتبطا بها.

هذان التصويران الصاداران عن السرد يحيلان اذن بكل وضوح الى عهدين. الاول المرتبط بسقوط النظام القديم، يصور الاستعماري ينحنى فى حين يضطرب عالمه من حوله ويظهر على شكل حطام. لقد أصبح ينتمى لعالم آخر وزمن آخر. التصوير الثانى مرتبط بظهور جيل جديد هو جيل التقنيين المتعاطين الآتين من أوروبا. هناك أيضا تصوير لسفينتين مختلفتين: القديمة وقد صارت حطاما، بعد سقوط النظام الذى كانت ترمز اليه، والجديدة «السفينة الكبيرة البيضاء». الرجل الجديد لم يعد يشرف، وحيث أن العلاقات مع الآخرين تغيرت فانه يشاهد، والمشهد الذى يمتد أمام عينيه يعيد هذا الفرق الذى يذكر كثيرا فى الرواية، حيث يظهر ذلك الحطام و«الملابس القديمة» والذى لا بد أن يكون صاحبه هذا الشخص المذكور فى المشهد الآخر.

أما اذا تطرقنا الى مسألة الزمان فى رواية «الغيرة» فان أهم ما شد انتباه النقاد هو عدم وجود تتابع وتسلسل زمنى فى السرد. فبناءً على تسلسل زمنى فى «الغيرة» يبدو مستحيلا، والسبب وراء ذلك واضح اذا ما انتبهنا الى أن هناك عالمين وزمانين تقدمهما الرواية بالتبادل. فالحقيقة أن قرآنك و«الزوج» ينتميان الى أزمنة وعصور مختلفة من الاسطورة. ليس هناك اذن ترتيب زمنى يتوالى على مستوى حياة الافراد، ولكن هناك ماوراء الترتيب الزمنى metachronologie من أجل تسجيل فجوة زمنية أساسية، داخل النص. الزمان وانكساراته، يبدو كأحد الشروط الأساسية للسرد فى «الغيرة» بالرغم من صعوبة الاطاحة به فى أى موقع من الرواية، فعلى سبيل المثال، لن يمكننا بأى حال شرح، الآراء المتباينة الصادرة عن قرآنك و«الزوج» حول امكانية أو قابلية السود لاستخدام الآلات الجديدة، الا اذا كنا نعرف أن الاختلاف ما بينهما ليس فقط تباينا فى الآراء.

ولكنه اختلاف فى نظام الاحالة راسخ داخل فجوة تاريخية.
«الزوج» يفكر بعقلية ١٩٢٠، فى حين يفكر فرانك بعقلية ١٩٥٠، ولكن الاثنين يظهران من خلال نص «فى الحاضر».

وهكذا فان الانشاقات على جميع المستويات ترجع الى تلك الفجوة التاريخية:
انشقاق القيم، انشقاق النص، انشقاق الترتيب الزمنى يوحدها ماوراء أو ما بعد التسلسل الزمنى.

يسجل التاريخ. الذى يظل التاريخ الماضى فى الرواية، كمصدر شارح وكمراجع يسمع. يفهم المعنى . وعلى طول الرواية هناك محاولة مستمرة لنفيه ومحوه. والمحو يصبح فعلا أو نشاطا أساسيا ويظهر كشاط أيدىولوجى عظيم الاهمية. فأى معنى يمكن أن تكونه تلك الرغبة الجامحة لمحو أثر التاريخ الا من أجل تهدئة قلق الراوى أمام واقع تاريخى كان بالفعل يحو البيض. وبعد أن كانت الاسطورة التى صاغها المستعمرون تصف هذه الشعوب بأنها بلا تاريخ أصبحت فجأة هذه الشعوب نفسها هى التى تجعل عجلة التاريخ تدور بل وتأخذ مكان أسياذ الكتابة، ليحصلوا على هذا الامتياز فى كتابة التاريخ فى الواقع وفى الكتب. ويتخذ فقدان السيطرة على حق الكتابة فى «الغيرة» شكلا رمزيا من خلال مشهد النص الذى كتبتة ... ، حين يتص ، يدمر ، يشوه ليصبح مجرد خطوط ودوائر وأسهم بلا أى معنى من الآن فصاعدا. ولايبقى شئ من المعنى الذى أرادت اليد البيضاء أن تحده للتاريخ. وحيث أنهم لم يعودوا أسياذ اللغة والكتابة وبالتالي التاريخ يحاول البيض بطريقة أخيرة نقى هذا الحدث إذ يحاولون تغيير سير الاحداث الروائية التى يرون فيها مقابلا لحكايتهم الخاصة، والتى يحاولون تحويرها بغرض ايجاد مخرج لهم من الواقع الذى يحاصرمهم، إلا أن فرانك يعانى من أنه لافرم من الواقع ويجب قبوله. وبعيدا عن أن يكون مجرد خيال قصصى فان «الرواية الافريقية» تشكل جزءا من صميم حياة شخصيات «الغيرة» نفسها.

التاريخ والاسطورة والكتاب هم إذن مرتبطون ارتباطا وثيقا. كل شئ يعمل كمرجع بالنسبة للنص، كل منها على مستوى معين. لقد رأينا كيف أن معرفة التاريخ ضرورية بالنسبة للقراءة نفسها ولاتقل عنها الاسطورة، فهو يحتوى العمل الروائى.

ويوضح لنا لينارد فى النهاية منظوره وممارسته المنهجية فهناك علاقة بين النص على أنه أدب والاسطورة على أنها أيدىولوجيا . ويحاول أن يطور منهج «لوسيان جولدمان» من ناحية، ومنهج «رولان بارت» من ناحية أخرى فيأخذ من الأول أهمية مفهوم «رؤية العالم» مع العناية بتوضيح مستويات الشكل فى الكتابة الأدبية، ويأخذ عن الثانى نظرتة للنص الأدبى على أنه نظام إتصالى أو نظام «سيمىولوجى» (للعلامات). فالعمل الروائى أو السينمائى يقوم على بنية دلالية. ويحاول لينارد أن يستخرج هذه البنية من رواية «الغيرة» فى علاقتها الوثيقة بالكتابة التى تعينها، ويتأثر لينارد أيضا بمفهوم «بارت» للأسطورة الحديثة : فالأسطورة كلمة، أى نظام إتصالى يقوم على «لغة» يفهم «سويسر» أو كفاءة (competence) يفهم شومسكى.

فتقوم رواية «الغيرة» على أسطورتين:

- ١- أسطورة الحياة الاستعمارية في أفريقيا بمراحل الوعي المتتالية التي عرفتھا.
- ٢- أسطورة العلاقة الزوجية التلاقية (الزوج والزوجة والعشيق). وهی من الأساطير الدارجة فی الحياة الأوروبية الحديثة

وهنا يأتي دور الكتابة التي تحول هذه الأنظمة الأسطورية إلى بنية دلالية تبرز الوعي القلق للاستعمار الأبيض في فترته الأخيرة التي بدأت مع نهاية الحرب العالمية الثانية. ودور الوصف يأتي هنا كخلق لآطار هذا القلق، مخالفاً للدور «البلزاعي» التقليدي للوصف الكائن القائم على تكرار الدلالة. ويأتي هنا الناقد بتحليل أربعة مستويات للشكل:

- ١- المعجم
- ٢- التوجه الكائن للخطاب
- ٣- لعب الكلمات
- ٤- إحباط الدلالة.

وما يعنيه الناقد «باحباط الدلالة» هو الطريقة التي يحبط بها النص مواقع الانتظار الأيديولوجية والأسطورية للقارئ وهنا يلعب معنى كلمة jalunsie (الغيرة والنافذة) دور إظهار القلق والازدواجية والتشكيك في الأساطير التقليدية للوضع الاستعماري وللعلاقة الثلاثية معبرا عن انحدار الاستعمار التقليدي. ويقرر لينارد في نهاية تحليله انفجار اللغة الوصفية الاحادية التي هي الشرط الضروري للاستعمار الخطابي الخاص بالأدب البرجوازي : فينفجر السرد الى سرد متردد في بحثه الدائم عن ازدواج الكلمات. وهكذا وصل المنهج العام بالخاص (حياة الشخصيات وحياة الجماعة) وأبرز علاقة الشكل (السرد القلق) بالدلالة الاجتماعية (نهاية الاستعمار الأبيض التقليدي).

ورغم تعقيدات هذا الكتاب النقدي وصعوباته غير المجدية أحيانا فإنه قد استطاع أن يتجاوز الرؤية التقليدية للرواية الجديدة على أنها محايدة التقنيات السردية ورافضة للدلالة النفسية والاجتماعية معا، ليعطي نموذجا جيدا للربط بين أسلوب الكتابة وبنية الدلالة والاطر الاجتماعية الخارجى للنص.



دار الفكر للدراسات والنشر

تقدم:

النظرية الأدبية المعاصرة

تأليف: راما ن سلدن / ترجمة وتقديم: د. جابر عصفور

موسوعة الفراعنة

باسكال فيرنوس / جان يويوت

ترجمة د. محمود ماهر طه

يصدر قريبا:

النقد الاجتماعي

تأليف بيبيرزما / ترجمة: عايدة لطفي

مراجعة وتقديم: د. أمينة رشيد، د. سيد البحراوي

المدن العربية الكبرى في العصر العثماني

تأليف المستشرق الفرنسي: أندريه ريمون

ترجمة لطيف فرج

خصص لرواد دار الفكر للدراسات والنشر

٤٠ شارع هشام لبيب - مدينة نصر أول الحى الثامن
عند آخر مترو مدينة نصر تليفون ٢٦١٣٤٣٣

نصوص

قصص

فتّاد قنديل / أحمد زغلول الشيطي / شمس الدين موسى / إبراهيم
فهمي / كمال سيد السميع / سعيد نوح / هدي عباس

قصائد

نوري الجراح / نصار عبد الله / حسن طلب / مفرح كريم / محمد
موسى / محمد البرغوثي / عماد غزالي / حلمي سالم

قصة
الحصفور والريح
فؤاد قنديل

إلى ذلك الفتى هناك.. الذى لا يزال يمسك بالمجر، مصلوبا بين السماء والعراء

(١)

طائرا كان.. صغيرا وجميلا..

يجتهد أن يستنقذ من الريح بعض القش.. كلما جمع قشة اختطفتها الريح وابتعدت.. يسرع الطائر فى اثرها، يضرب جناحيه بحماس.. يضرب ويجمع والريح بالمرصاد، طال سعى الطائر والريح لاتهمد، بدأ التعب ينهش فيه والانساف تتراجع رويدا رويدا ثقيلة الخطو.. شرعت حركته تخفت، وأخيرا سقط الطائر.. صغيرا وجميلا كان.

(٢)

تمنيت قدحا من الشاي وأنا منجذب إلى احدى «سوناتات» البيانو لبيتهوفن.. الانغام تترى فى ايقاعات سريعة مضطربة كاهتزاز المرتعد.. تدفق اللحن بلا رتابة.. تمنيت قدحا من الشاي الساخن.. هممت أن انهض.. أقعدنى البرد وأزمت القراش.. وتدثرت.. لكنى مع اللحن العذب نسيت البرد.. تغلقلت الانغام فى جسدى.. تسريت كاللفء.. كالاطمئنان.. كالحب.

تفللت فيها .. تلاشيت .. اتحت.

رأيت على الجدار صورة الطائر المناضل .. صغيرا وجميلا كان .. الايقاع الموسيقى يرسم بكل
نفمة جزءا من ملامح الطائر الصغير، اجنحته المتوترة .. منقاره النشط .. وبوامات الريح .. تنبته أن
أخى يقول.

- ألا تسمعنى .. هل أصنع لك قدحا من شاي؟

أشرت إليه بسبابتي وأفضا.

لماذا تمدد الطائر هكذا وتقت .. لم يكن يتمنى غير عش .. صغيرا وجميلا كان

(٣)

دقات واهنة تتسلل من خلف البعد .. من وراء القدرة البشرية على الانصات تشير إلى انفاس
الطائر ونبض قلبه .. اذن فما زال حيا .. انتظرت أن يهم الطائر من مرقد .. أن يرفع رأسه .. أن
يبرز جناحيه .. ان يفعل شيئا .. أى شيء .. أه .. لم يفعل ولم يمت.
ظلت الانفاس بين بين .. تهمس وتعترف بالعجز .. لكنها تتمسك بالخيط الدنيوى العجيب.
متحفزا بقيت أرقب حالته.

تعالت الانغام رويدا رويدا .. بمعنى استمع إليها، رفع الطائر صدره عن الأرض .. بعيني أراه
على الجدار، نهض .. تحمله الانغام المتصاعدة .. ثابتا وقف على قدميه .. تأمل الكون لحظة فى
كبرياء أصيل .. تعالى النغم فى نقر سريع، فجأة انقض على القش .. يملأ منه فمه ويجمعه بجناحيه
وقدميه ويكل مافيه ..

(٤)

أفاقت الريح .. تقدمت منه تزوم وتموى .. من بين يديها انطلق الطائر إلى الفضاء .. وضع القش
فى الركن الذى كان فيه عشه القديم فوق شجرة الجميز .. كانت العاصفة قد أطاحت منذ أيام بكل
شيء ..

ما زال النغم يرسم الصورة بحنكة واتقان .. أب الطائر، هداً للحن .. التفت حوله الريح .. ثار
النغم .. صعد الطائر وتعلق بفصن شجرة يرقب الريح الحائرة.

حشد عزمه وصلب عوده .. وانذفع يجمع القش من جديد .. مع كل قشة يفعل النغم ويتوتر ..
تزداد الهجمات وتعلو النقرات، وتقوى ارادته .. ينقض وينقض، يجمع .. والريح تدور حوله متعثرة ..
حين امتلأ بالقش فمه .. صعد إلى الفضاء وانطلق بثقة إلى العش .. فى اناة ووقع حنون بدأ
يبنى على الجدار عشه ويسويه .. يجرب فيه صدره ويقبسه على جناحيه .. يقف ثم ينام .. يتسط
رقبته إلى أقصى مداها .. هل ثمة خطر .. ما هو بالضبط الخطر المنتظر ومن أين؟ نهض .. مسح
الأغصان والفضاء بنظراته ..

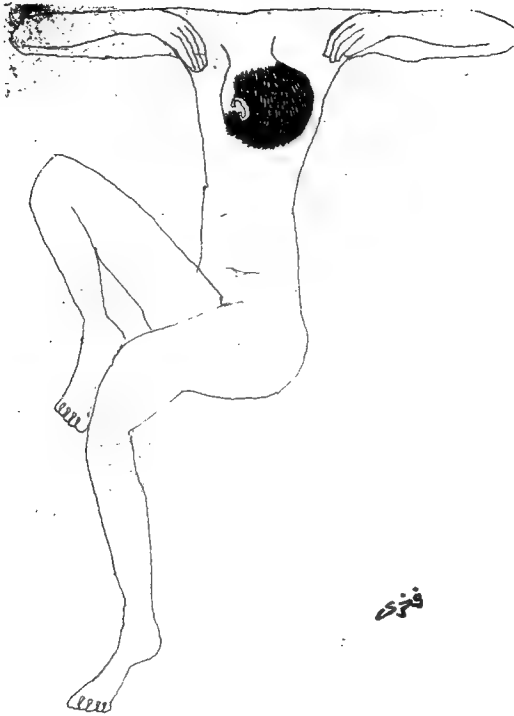
من أسفله ومن اعلاه .. كل شيء تمام .. حظ الطائر ونام .. سكنت أصابع بيتوفن فوق المفاتيح.

عرائس من ورق

أحمد زغلول الشبيطه

إلى فانت

كان البيت الكبير محاطاً بأكوام زباله يتصاعد منها الدخان. مشى بمحاذاة الجدار. وقف أمام الباب المغلق. نظر إلى نافذة الطابق الرابع. كانت مغلقة هي الأخرى. فكر أنها لن تسمع نقر أصابعه على الزجاج بين أسياخ الحديد المشغول مهما حاول. وأن أحداً من السكان الآخرين لن يفتح له. تذكر أنها قالت أن لكل رجل مفتاحه وأنهم بذلك يمنعون الاغراب من الدخول. راح ينقر على الزجاج يائساً ثم تراجع خطوتين إلى الوراء ونظر إلى النافذة. كانت الشمس تضرب رأسه. وكان الجاكت الصوفى ساخناً على جسمه. فكر: أخافون هروب النساء في غيابهم؟ راح يدور حول البيت. ويتطلع إلى النوافذ وإلى حبال الغسيل الخالية. هل رحلوا جميعاً؟ لم يكن ثمة صوت. وكان الدخان يتصاعد ويطرده الذباب فيلتصق بالجدران. تذكر آخر مرة قالت له إنها لم تعد تطيق. وإنها تريد أن تأخذ طفلها وتفر بعيداً. يذكر أنه جلس في المقعد ثم راح يبلط في وردة بلاستيكية حمراء ملقاة على المنضدة. قالت أنها عملتها من علب فارغة. أمسكها وقربها من أنفه. كان حائراً بين أن يقول لها أصبري أو أخرجي من هنا فوراً. كانت أفواج الماعز تجرى صوب أكوام القمامة. عاد مرة أخرى إلى الباب وراح ينقر. يذكر آخر مرة ذهب لزيارتها. كانت تفتخره. شدت الحبل المدلى من الطابق الرابع إلى الباب فانفتح. كانت أكثر نحافة وتحت عينيها هالتان داكنتان. وكانت تبقى فترات طويلة صامته. قالت إنهم إجتمعوا وحرمو عليها أن تتحدث إلى جارتها في البيت المقابل من خلال النافذة. قالت لم يعد هناك من تكلمه. وأنها تعمل عرائس للطفلين من الورق المقوى الذي يأتي مع المأكولات. وأن الطفلين يمزقان العرائس سريعاً. وأنها تخشى عليهما هنا.. يومها صعدت البنت إلى حجرة ثم قالت عليه وراحت تصرخ.. يذكر أنه راح يهبط السلم قفزاً بينما تصطفق أبواب الطوابق كلها في وجهه إلى أن خرج إلى الشارع ونظر إلى فوق ورأى حمامة في



فخرى

النافذة لا تتحرك وعيناها تنظران إلى بعيد. إهتدى إلى أن ينظر إلى نافذة جارتها. كانت حبال
الفسيل محملة بالملابس ولم يكن أحد هناك. كانت الماعز تجرى حوله وتحثك به وتماهى فكر أن
يكسر الزجاج ويمد يده ويفتح الطبله، خشى أن يكون الباب مسكوكاً بالمفتاح وأن يسبب لها
المشاكل. رجع بين أعمدة اللخان، فى نفس الطريق التى جاء منها. فكر إنها لم تكن تتصور أن
يأتى بعد كل هذه الغيبة، ومن خلفه، فى نافذة بالطابق الرابع، وقفت امرأة فى مقتبل العمر ترقب
الطريق صامتة، وعلى خديها تنحدر دمعتان، ومن خلفها كان طفلان يمزقان عرائس من الورق
المقوى ويصرخان.

قصة أول النهار

شمس الجين موسى

لا يذكر أحد أمامه كلمة أول النهار، أو كلمة الصباح إلا وتعود أمامه صور قديمة جداً.. الطفولة.. أو سنوات حياته الأولى.. الصبا.. الحى القديم.. بيتهم ذو الحجرات الفسيحة.. صور عديدة تأتي مرتبة، أو متداخلة، أو مركبة فوق بعضها.. لكن خلف جميع تداخلاتها وزواياها المختلفة كان يلمح يوماً- بيتاً قديماً لم يكن متهاكاً، لكنه قديم إذا قورن بمجموع البيوت والعمارات التي أصبحت تحيط به من كل جانب، فعضامه مثل عظام رجل عجوز وحوائطه مرتفعة وسميكة، وحجراته فسيحة.. وما على جدرانها من ملابس بد أبتساقط، حتى أن رفاق عمره الصغار كانوا يعبرونه بقدمه، فهو بيت غير مرغوب فيه وسط تلك البيوت الجديدة ذات الأعمدة الخرسانية التي تمتد منها شرفات عديدة، ويسكنها أناس جدد، لا يعرف من أين أتوا، لكنهم مختلفون، ويرتدون أزياء مختلفة خاصة النساء والفتيات اللاتي كن يبدن في ملابس ملونة وهفافة، أما الرجال فلم يرتدوا الجلباب الذي عرف به سكان بيتهم العتيق، كما كانت أشعة اللمبات الكهربائية تطل من شرفات تلك البيوت الجديدة حيث لم ينل بيتهم حظه من الأضواء الكهربائية، فلا يزال يعيشون في عصر الكيروسين، مع بيوت قليلة متناثرة تختفي في الشوارع والحارات الجانبية التي يسكنها أناس مثل سكان بيتهم العتيق.

تداخلت صور مختلفة لبيتهم مع صور أخرى عديدة كانت تتتابع في رأسه بعد ذكر كلمة «أول النهار أو كلمة «الصباح»، حيث لم تظهر أشعة الشمس بعد، عندما يصحو على صوت أبيه وصوت أمه أثناء اعدادهما لألوات عمل أبيه.. العربة الخشبية التي يدفعها أمامه، والبضاعة التي تتكون من الترمس، أو الفول السوداني، والحمص واللب، أو البطاطا شتاءً.. الخ وفرن البطاطا الذي يشوى داخله الأب حبيبات البطاطا، والميزان، وعجلات العربة الخشبية.. الخ.

كان يأتيه صوت الأب وهو يتقلب ما بين القطة والنوم:

- هو الواد سيد ماصحيش؟

وتجيب الأم:

- لسه يابو سيد.

- متى يصحو

- الوقت مبكر، ولما يصحى سارسله لك على المعربة ليأخذ مصروفه.

فى كثير من الأحيان كان يأتى صوت الأب منادياً عليه كى يصحو، فالصبح قد انتشر فى كل الأنحاء. كان ينقلب داخل فراشه فى الصباحات الشتائية، وقيل أن يرسل عينيه نصف المغضة من أسفل الغطاء إلى الفتحات التى تظهر من ثنايا برواز الشباك القديم. عندها لا يرى لون الصباح.. ذلك اللون اللبنى الأزرق الفاتح بخيوطه السماوية التى تصل إلى عينيه عبر الفتحات الصغيرة، حيث يلوح الظلام كاملاً. أما فى الصيف فتكون تلك النقاط لامعة بضوء النهار الذى يتسلل من الفتحات عبر الخيوط اللبنية الحانية، وقبل ظهور أشعة الشمس. فلتلقى داخل عينيه خيوط سماوية تتركز كنقطة مضئية وسط خشب الشباك كالحلزون.

فى ذلك الوقت ينشف الأب بإعداد عربته الخشبية الصغيرة، حيث يضع فوقها فرن البطاطا بعد أن يخرجها من مكانه الصغير أسفل البيت، أو يلق جنزيرها الحديدى الذى يرسل إلى أذانه الناعسة صوت تصادم حلقاته المعدنية المكثومة. يرص الأب حبيبات البطاطا النيئة فوق سطح العربة خلف الفرن الأسود الصاجى ذى البابين، أحدهما علوى وهو الأكبر يضع داخله ثمار البطاط وفق ترتيب خاص، والثانى وهو الأصغر سفلى يضع داخله مع أبيه قطع الوقود والخشب، ثم يشعل فيها النيران بعد إغلاق الأول، وسرعان ما تظهر من مدخنة الفرن تلك الدوائر الدخانية القاتمة التى ترتفع وتملا الشارع. وعندما تتمك النيران من قطع الخشب بالفرن ينقطع الدخان الكثيف فيغلق الأب باب الفرن على حبيبات البطاطا المراد شيهاً عندما يكون قلبه أحمر قانياً كالدّم المشع بالحرارة والدفء، ولا يتم نضج تلك الحبيبات إلا عندما يصل الأب بعربته الصغيرة إلى موقعه المختار عند ملتقى عدة طرق، حيث المرور أكثر كثافة، فيقف طوال النهار حتى يبيع جميع ما فوق عربته من ثمار البطاطا النيئة والناضجة.

عندما كان بالمدرسة الابتدائية، كان يذهب إلى أبيه كل صباح كى ينال مصروفه، مع قطعة من البطاطا يخفيها أسفل كتبه الدراسية. وكثيراً ما كان يتناولها بين الحصص، وربما أثنائها. وكَم عوقب من المدرسين لتناوله تلك الحبيبات أثناء الدرس، لكنه ما كان ينسى تلك العادة خاصة عندما يتقلب الجوع على خشية من العقاب اللفظى أو البدنى، عندها تبدأ أصابعه الصغيرة فى العبث بين كتبه وكراساته بحثاً عن قطعة البطاطا الدافئة، فيبدأ فى التهامها دون إحداث صوت. وحتى يصل إلى مدرسته لابد أن يعبر شارعاً عمومياً، وهو أكبر الشوارع التى يمر بها. ففيه الترام الذى توصيه أمه كل صباح بأن عليه أن يعرى وجوده، فينظر يمينا ويسارا قبل أن يعبر الترام، وأبوه يقول له كل يوم:

- خللى بالك من الترام ياسيد.

ويجيبه بنقطة

- لاتخف يا أبى.

ويقول منبهاً:

- أوعى ياسيد وأنت راجع.

فيكرر سيد

-لاتخشى شيئاً يا أبى.

وتعود له صورة ذلك الصباح، الذى كان مثل جميع الصباحات التى مرت به، فأول النهار له

روائحه التي يعرفها جيداً. كان يرى أثناء سيره لافتات عريضة تبين أن زائراً كبيراً سيوزر الحى
أوربما يمر هنا وهناك، وربما يصلى فى المسجد الكبير، أكبر مساجد الحى. لا يتذكر من هذا الزائر
إلا أنه شخص كبير، رئيس، أو ملك... أو وزير... الخ كانت جميع اللافتات ترحب بقدوم جلالة السيد
لزيارة الحى، والسيارات ترفع النفايات والقاذورات التي يجمعها الكتاسون، ويعددها تمر عربات
الرش لتغسل الأرض بالمياه النظيفة فطمع جوانبها الأسفلتية. كاد يجرى على أرض الشارع
التظيف فرحاً بما يرى. لم يكن ذلك الصباح مثل كل الصباحات السابقة، كل شيء كان يتجدد
أمام عينيه، الوجوه، والمحلات، والسيارات وبناء المدرسة الذي بدا مضيئاً ومشعاً بالحياة، كانت
هناك حركة غير عادية تحدث داخل المدرسة. تجمع الأولاد أمام أبوابها الثلاثة، وقف المدرسون
والناظر وسط الأولاد، رفع على المدرسة عدد من اللافتات البيضاء الناصعة تحيى الزائر العظيم.
كان المدرسون يدرّبون الأولاد على كيفية حملها، بينما الناظر يلقن الجميع الهتاف الذى سيهتفون
به أثناء مرور الشخصية المجلبة. انتعش قلبه بالفرحة الغامرة والدهشة التي لم يعرف مصدرها،
فذلك الاضطراب من حوله، وهؤلاء الجنود، والتجمع الكبير فى ذلك الصباح من أجل جلالة السيد
العظيم الذى يهتفون له ويفنون:

- عاش جلالة السيد... عاش... عاش

كان صوت الناظر يردد فى فرحة غير معتادة..

- سنقول يا أولاد عندما يمر الموكب فى نفس واحد... عاش جلالة السيد... عاش... عاش..

أفهمتم ماستقولون؟؟ ويرد الجميع بأصواتهم الطفولية المتناثرة..

- نعم يا بيه سنقول... عاش جلالة السيد عاش... عاش.

فى تلك اللحظات أحس بفرحة غامرة غشت نفسه. إنه سيشترك مع الها تفين لجلالة السيد، بل
وتمنى أن يكون هو من حاملى الرايات واللافتات. لكن الناظر اختار أكثر الأولاد طولاً وأكبرهم سناً
لهذه المهمة. ساعتهما تمنى لو كان كبيراً مثل هؤلاء الأولاد الكبار. لعل ذلك السيد جميل الطلعة الذى
يرى صورته فى لباسه المدهش المحلى بالنياشين والأوسمة فى صفحات كتاب المطالعة يسلم عليه، أو
يكلمه، أو ينظر إليه..

أحب- فى ذلك الصباح - كل شيء. أحب المدرسة والناظر والشوارع، والمدرسين الذين كانوا
يضرّبونهم لعدم اهتمامهم بنظافة ملابسهم وأحذيتهم. أحب الناظر رغم غلظته الشديدة. لقد
اكتشف فيه شخصاً آخر يبتسم ويضحك، ويتكلم مع الأولاد بطريقة لم تكن معهودة، فلقد اختلفت
الصرامة والحدة والعصبية مفسحة مكانها لنوع من الرقة والعنوية لم تظهر فى غير ذلك الصباح بل
إن وجهه قد علته ابتسامة غريبة وجميلة لم يرها من قبل. كان يريد أن تنقضى اللحظات بسرعة،
ليرى السيد عندما يمر أمامهم بينما هم يفنون له.. شعر بأهميته، وأهمية مدرسته، فأكبر المدرسة
والمدرسين والتلاميذ، ونسى وسط ذلك العماس أن يتناول حبيبة البطاطا التي كان ينشغل بها فى
ذلك الوقت من الصباح. إزداد حبه لنفسه عندما بدأت أولى خطوات موكبهم تتحرك بقيادة الناظر.
كان الناس ينظرون مبتهمين إلى موكبهم، الذى كان يسير فى صفوف منتظمة، وأمام كل صف
حاملو اللافتات والأعلام، أحس بروح جديدة تدب داخله وتملأ فؤاده. إنه حبيبة داخل مسبحة، أو
واحد من ذلك الجمع... انتعشت روحه بروح الجماعة وحبها والانتماء إليها.

وقفوا فى الأماكن المخصصة لهم مع صعود الشمس إلى كبد السماء. كان النهار يملأ كل مكان



بعد أن انقضت ساعات الصباح، والسيارات تنساب وسط الشارع الكبير في سلاسة لم يكن يراها من قبل، كما منعوا الترام من المسير في ذلك الوقت، ظن أن راكبي السيارات يرون جمعهم، كما يرون الجموع في الناحية الأخرى من الشارع. برز الجنود في ثيابهم الملونة لحفظ النظام، وأسلحتهم المختلفة معلقة إلى خصورهم. ربما انقضت ساعات ظننا لحظات قبل أن يصل الموكب الذي تقدمه عدد من السيارات والموتوسيكلات بينما هتافاتهم تتصاعد تدوى خلف الناظر:

- عاش جلالة السيد... عاش... عاش...

وقف على أطراف أصابعه محاولاً أن يرى الوجه السامي الصبح، الذي رآه عشرات المرات فوق الصفحات، كان يأمل أن يلمحه الوجه الملكي النبيل، وربما يسلم عليه، أو يبتسم له ولزملائه، وربما يزور مدرسته..... إنه سيحكي لأبيه ولأمه عن زيارة السيد العظيم لهم في المدرسة وكلامه، سيقول لهم أنه يحب صاحب الوجه السامي الصبح، ويسأل أباه عن أولاد السيد وأسرته وكم أعمارهم، وهل لهم نفس الوسامة التي يتمتع بها السيد؟؟

كان يشب طوال الوقت فوق أطراف أصابعه لكنه لم ير شيئاً. وفجأة ضاع النظام، وقدم عدد من الجنود دفعوهم للخلف وأدخلوهم إلى شارع جانبي. وعندما حاول الناظر أن يخاطب الجنود دفعوه جانباً ولم ينصتوا إليه، وقذفوه مع التلاميذ بألفاظ قاسية. وجد نفسه مع رفاقة الذين كانوا يرددون الهتافات طوال النهار بعيداً عن مسار الموكب. كان موقفه الجديد على رأس الشارع مع أفراد قلائل من زملائه، حاول الآخرون دفعه حتى يحل واحد منهم محله ليرى الموكب، لكنه تشبث بمكانه ملتصقاً بحائط، فلم تقلع جميع الأيدي في جذب بعيداً عن مكانه، كانت عيناه تتعلقان بالطريق وترقبان وصول الموكب العظيم الذي بدأ يتهادى.. لاحت السيارة الفارهة محاطة بعدد من السيارات الأخرى، تسللت عيناه إلى داخل السيارة، شاهد وجهاً تعرف عليه بسهولة من الصور، كان محاطاً بها لة من الجلال، والعظمة. رآه حياً يلقي بنظراته يميناً ويساراً، وابتسم للجميع، بينما أصوات الهتافات ترتفع:

- عاش جلالة السيد... عاش... عاش..

مر الموكب في لحظات كأنها لمح البصر. ماكان يظن أن موكب السيد العظيم الذى ينتظرونه من ساعات النهار الأولى سيتلاشى بهذه السرعة، لكنه كان أسعد من غيره، فلقد صافحت عيناه الموكب بينما كثيرون من زملائه لم يروه، بل إن الناظر نفسه لم يره، فلقد دفعه الجنود إلى الشارع الجانبى الذى وقف الجنود على رأسه ليمنعوا الناس من التسرب إلى الشارع الكبير.

سرعان ما بدأت الجموع تنفض: ما الذى سيفعله بعد ذلك؟

كان يريد أن يطير إلى بيتهم كى يحكى لآبيه ولأمه ماحدث اليوم. سيقول لهما أنه هتف للسيد مع زملائه، بل إنه رآه بعينيه وغيره من الأولاد لم يره، سيصف لهم وجه السيد الجميل وطلعته المشرقة تذكر أن يمر على أبيه فى المكان الذى اختاره لعريته كى يمارس عمله طوال النهار. سار مسرعاً.. لم يكن أبوه موجوداً فى مكانه المعتاد. كان الشارع خالياً من البائعين، ظن أن أباه قد عاد اليوم مبكراً بعد أن باع كل بضاعته. أسرع نحو البيت لمح عن بعد وجود عدد من الناس يقفون أمام باب بيتهم، كانت عربة أبيه أمام المنزل وحولها بعض الرجال والنساء. لم يكن عليها ثمار البطاطا التى حملها أبوه فى الصباح اقترب من البيت بخطوات سريعة وعيون متسائلة، لم يكن الذى أمام البيت عربة أبيه التى يمارس عليها عمله، كانت هناك بعض الأشلاء المحطمة. سمع من يقول:

-الله على الظالم.. ماذهب الغلابة الفقراء؟

ومن يقول:

-والناس تاكل من أين؟

وآخرون ينظرون وعيونهم تنشى بالحزن والامتعاض، دون أن يصدروا أية تعليقات.
كان أبوه جالساً فى جلباب الذى تمزق أمام البيت، تقرص واضحاً رأسه بين يديه. بدا حزناً بائساً ولم يتكلم، وأمّه واقفة بجواره وعليها أمارات الأسى، وصوت الآخرين يعلو متناثراً:
- عوضك على الله يابو سيد. الله على الظالم.

ومن يقول:

- هو علشان السيد... يقطعوا أرزاق الناس!!

سرعان ما بدأت تتجمع أمام عينيه تفاصيل ماحدث. لقد هجم الجنود قبل وصول موكب السيد على الشارع ومنعوا الباعة وعرياتهم، وضربوا البعض، وحطموا عربات البعض، وكان من نصيب أبيه تحطيم عريته وضياح ثمار البطاطا، مما جعله على ذلك الحال البائس. أحس بأنه يريد أن يفعل شيئاً. ليس من المعقول أن يأمر السيد- الذى شارك فى استقباله منذ قليل- بمنع الناس من رؤيته، أو من بيع بضاعتهم التى يرتزقون منها فى الشوارع، ليس معقولاً هذا. لكن أجزاء العربة وحطامها كانت تجسد ما حدث شعر أن هناك أشياء كثيرة لايفهمها. ولعلها كبيرة على من فى سنه، وأن أباه لم يكلمه عنها. ازداد إحساسه بالضيق والجزع لحال أبيه، بدت الأمور أمام عينيه ليست بسيطة، انفجر فى بكاء مكتوم. كانت بموجة تنهمر دون انقطاع.. تجمعت الصور داخل رأسه تداخلت، الناظر.. الشوارع.. الصباح.. المدرسون.. الناس.. تجمدت عند صورة واحدة احتوت كل المناظر الصغيرة.. كانت الصورة تشمل طوابير الجنود التى كانت تنتشر فى كل مكان.

حظر التجول غير سار على الحشاق

إبراهيم فهمي

.. أول يوم من السنة الكذا والثلاثين .. (السنة الكذا)!

تخاف أن تجهز بعمرِكَ كما النساء .. (تخاف) ، السنة الكذا والثلاثين (السنة الكذا) ، الليلة أمطرت المساء (أمطرت) ، كأن الشتاء أوله الصباح ، كأنه (بدأ) أو المواسم أنتهت (كأنها) ، تبدأ بعد أن تنتهي وتنتهي قبل المبتدا ، في يدك يافتى (خُمرة) وحناء أسواني فاشعل النار واخلط صنعة أيادي البنات ، أصبح فاصل الشيب في رأسك ، واكتب في دفترِكَ كم عشقت من البنات .. كم ؟ وكَم سقطت من هزة العشق رأسك على صدرك ؟ كم ؟ كم صاحبت من الصحاب ؟ كم .. وكَم أوقعتك هزة الغدر على ظهرك ؟ .. كم قصة كتبتها من جديد ؟ وكَم سطرًا كتبت طاف بك الدنيا غريباً ؟ .. وكَم كلمة أوقفت الشعر في رأسك ؟!

* * *

.. مراكب الشمس وجدها الأثرى تحت بيوت «مسطرده» منفاك الأخير ، إذن أنت سائر على خرائط قلبك ، من قرية إلى قرية من مدينة إلى مدينة حتى استقر بك المقام على ضفاف (الخلوة) وقلت: .. عذبة البنت أمها النهر ، إذن فاشرب واكتب لها ورقة بعمرِكَ ، أمطرت .. أمطرت .. ما أفادتكَ إذا أمطرت وما أفادتكَ إذا أمسكت ، كل المواسم يا حبيبى تشابهت .. «مسطرده ..» «كشتمنة» ..! .. كيف يهز تبدل الأوطان قلبك ؟ وكيف سطر في كتاب هز بيتك ، عين عاشقة

يجفون ناعسة ورموش راقصة بيتك، عليه الدواء بيتك، أعشاش الطيور على نخل الكافور على ضفاف «الحلوة» بيتك، مقعد الأتوبيس بيتك، زجاجة الخمر بيتك، مقهى «على عواد» بيتك، كل الدنيا تفرح بأعراس المطر (تفرح)!!.. إلآك يامسطر، إلآك!!.. من أسماك؟! وكيف لا أخبرنى أحد، اسمك «مسطر» شئت أم لا أشأ، اسمها مسطر، كنت تقرأها حقل نفط وتكريره على خرائط الكتاب المدرسى أيام كنت صغيراً وأحد عشر قمراً خطوتها، مسطر، مسطر، أسألك يافتى، هل دار بخلدك يوماً أنك ساكنها ومعذبها وعذابها!!؟

* * *

.. الليلة آخر سبعة وعشرين منه بداية وداع الطيور، ونهاية رحيل الطيور، أول عام على أعوام العمر الخزين، فهلاً أرخ أحد للدنيا باسم ميلادك، وهلاً تصور على مياه المجارى فى سكتة الشوارع بعد ذروة المرور اسمك؟! هلاً تصور على باكور المعسل وجهك؟!.. هلاً جاءت الغواوى لسامرك البعيد؟!.. وهلاً؟!؟

العام راح، العام جاء!!.. هات المايا وانظر تقاطيع وجهك. (أنظر!)، عينك.. عيونك بالكحل ريانية، ناعسة، جميلة من أمك.. والقنسامق، طالع كما النخل عن أبيك لجك، لاتعرف من يتهم بالتواضع وجهك ومن يتهم بالكره وجهك، إلهى عذابى الفناء وعشق العذارى فأى البنات مريم مجدلية أعشقها على اسمك وعلى هديك!! ولاطاوعتنى السنين ولا توقف الدهر، لكنه يجرى على وجهك، فيشيب الشعر (يشيب)!! والأرض كرة فى جيبك، القمر أب لك والشمس أمك!!.. * * *

.. صباح الخير يا أول عام من العمر الجميل.. صباح الخير!!
.. ترانى يافتى بزعج الريش فى الأجنحة وترانى تبدأ الدنيا من عندى وتنتهى حيث أنا، ويكون يوماً يصالحنى ويوماً يخوننى قبل أن أرى شمس نهاره يخوننى، يا أول يوم من أيام العمر الجميل، تراك زهراً على طاولة اللعب، أصفر الزهر أصفر يوم من أيامى، أكبر الزهر أكبر عام من أعوامى، ارم زهرك يافتى فيطلع لك يعدد أيامك نقاط سوداء على صفحة كتاب كانت بيضاء يوم ميلادك، يا أول عام من العمر!!.. لا أعرف من أى عام يبدأ العمر ومن أى ساعة؟! من يأخذ أياماً دامت منى ويعطينى أيامه! * * *

.. يا أول العام، قبل تأتينى شمسك، أسير على أبوايك، كل ميلاد له بحر تغسل فيه يافتى وجهك، فانزل شواطئ «الحلوة»، اشرب سبعة كؤوس واغسل وجهك سبعة وكلم بنات «مسطر» الصبايا على «الحلوة» إذا سألتك عن الحلوة وسرك غداً إن مت فى آخر أيامك أسأل الناس فى «مسطر» أن يرسلوا للبحر هناك عن طريق الحلوة دفاتك.
لا..

لا أعرف من أى ساعة تزلت «الحلوة» حتى أحسب عمرى بالتمام، (لكننى أعرف أى أرض من أراضى الدنيا ضحكت فى وجهى عندما صرخت عليها بكفى، يا أهلاً بالعام الجديد وكل غربة قبل أن أختارها أختار لها بحرهما!
.. فى مثل هالعام من كل عام مضى، كيف كان الفتى؟!.. اليوم بدايته «مسطر» نهايته

مسطرد وفى آخر الليل تسابقك عربات «السرفيس» وتسابقها حتى بين الحبيب الجميل والليل
وأخـره إن كان له آخر.

.. سبعة وعشرون عاماً من يناير!!

.. بحرك فرع من النهر «حلوّة».. على مسطرد، فاغسل يافتى وجهك، بحر.. تخرج لك من
الحلوة حورية يعتاد على أسماعها اسمك!.. كل المقاهي يافتى ساهرة على اسمك!.. لك فى كل
مدينة بحر، لك صاحب فادعو على «الحلوة» أصحابك على نهجك!
.. تخاف أن تجهز بعمرك كما النساء وتخاف أن تقول «للحلوّة» اسمك.. اعط شعراتك البيض
«للحلوّة» فينام ليلها فى شعرك!
* * *

.. يا أول العام من كل عام!

.. مشيت يافتى تعد أعمدة الكهرباء، تعد بوغابات البيوت، من نام فيها؟!.. تاس غير أهلك،
تفرح بالليل بدون إشارات مرور ولا عساكر ولا شيء من دون الناس لك وحدك.
.. سبعة وعشرون من يناير يقابلة فى فلك الأرض شهر مثل شهرى وعام مثل عامى ترى أية
روح جميلة تقاسمنى الساعة عمرى؟!.. أى روح؟!.. أصرخ يافتى كما صرخت أول مرة اضحك
كما ضحكت أول مرة، بعدها دارت دواليب العمر كما دارت، يا أول العام من كل عام!
.. يا أول العام من كل عام:.. ألبستك الجديد والبستنى، فاعطنى عمراً آخر كما واعدتنى،
يا أول يوم فى هالعام الجديد!.. حلوة يا قاهرة!.. وحلوة يا بادية حلو ياريف وحلوة يا صحارى،
حلوة كيفما كنت يا قاهرة!.. حلوة!
* * *

.. احك لنفسك يافتى أين تركت أياهمك وأين نقشتها؟!.. على صدر أية امرأة أنشى
كتبتها؟!.. مثلاً من دخل عليك البيت دوغما إذن؟! من قابلك على غير موعد فى منتصف
الطريق وكأنه واعدك؟!.. مثلاً.. من عرفك وكأنه يعرفك؟!.. من طاردك فى شوارع الليل دوغما
سبب؟!.. من قاتلك على لقمة فى فمك؟! على سيجارة فى يدك؟! وراء عمر وزمن يجرى وراء
زمن، أوله تحت قاع البحر وآخره فى فلك الكوكب!
* * *

.. احك لنفسك.. احك!..

تخاف الليلة أن تجهز فرحاً بعرس ميلادك فيشذك من جلبابك العساكر، من «الحلوّة»
عساكر، كنت تجهز ولا أحد يوقف الولد المشاكس، الليلة ليلة ميلادك يافتى والرقص حلال
للحزاني والبيت عامر.. اجر.. اجر من مسطرد الحزينة حتى النوبة الأولى حتى النوبة الجديدة،
كنت تجهز فتدور بك الأرض وتدور بك كواكب، بك.. بك منك.. منك، عليك ولا عليك!..
ضحكت فى عمرك الأول هناك، هل بكيت فى عمرك الثانى هنا!.. ألف شعلة نطف شرق
«الحلوّة»، لك عرس ميلادك لأمثله عرس، تشعل لك «الحلوّة» فيه آلاف المشاعل! (وفى مواسم
العاشورا كانت تشعل لك الضفاف مشاعل معطرة بالمسك)، أحمل مشاعلك نطفًا وأجر على
ضفاف «الحلوّة» وحاذر أت يشذك من جلبابك العساكر! (كانت أمك يافتى فى مواسم العاشورا
تخبز لك (الخمرىد) وتخبز لك فطائر فتأخذ مشاعلك وقطارتك، تطعم جوعى وتشعل حرائق،

بيدك الليلة مشعل من مشاعل النفط في ميلادك ولك فطيرة عند أول الشارع من بائع الفطائر، اصبر بوابة حارة «الزين»، خذ على الطريق يمينك ثم على يسارك، على يمينك على يسارك، تجدد نفسك في الشارع، مقهى المعلم «على عوكد»، محل الحاج أبو ليلة»، بعده عجلائي، مكتبة، بائع الفطائر، يغنى مع «الست» الليل ضاع منه، يعرفك لاتعرفه، يعرفك الناس في «مسطرد» وعلى شواطئ. «الحلوة» ولا تعرف أحد، فانظر يا فتى كيف تهدلت أيامك؟! *

.. سبعة وعشرون من يناير.. كم ذهب من عمر الفتى؟! كم؟! كم يرجع من عمر الفتى؟! كم تقنيت في ليلتي أن أقاسم فطيرتي كل البشر، من مساكن الايوا- في «بهيتم» إلى مقايير «الامام»، من «كشتمنة» الأولى حتى الأطلسي، كنت أكتب على زجاج دكانتك «كل سنة وأنتم طيبون» لكل الناس وأكتب على فطيرتي.. لكن عسكرى الدرك واقف لى بوجهه خلف الزجاج، ينتظر أن يسألني عن بطاقتي.. لو يقول لى عسكرى الدرك:.. كل عام وانت طيب.. خير، كما أنت، والناس كما أنت، اعطيه بالتمام نصف فطيرتي، لو يسلم على ويدل قدمي على الطريق إذا ماتاهت قدمي عن الطريق، يا يوم مولدى لو يجيبني أحد في الناس عن فزورة حزورة، أسأله عن بلد تليس «شبارة» سوداء لها قلبها الأبيض وطرحة العرس خضراء، يقول لى: «نوبة» «نوبة».. «نوبة».. فى الفجر «نوبة فى المساء نوبة» فى النهار «نوبة» فى الليل نوبة، يانوبة أطوف فى غير أيامك شوارع غير الشوارع، فى أول العام أوقظ عمال المصانع، وألعب (الأولى) مع البنات فى الشوارع، نوبة من يعشقك يعشق كل البوادي.

وكل الصحاري وكل المدائن مهمسا ضيغته المدائن، من لا يغنى أهله لا يغنيه أى وطن! «نوبة».. تقنيت أن يزول اسم العسكرى من مرايا «الفطاطري» وتأتى مكانه معشوقة الأزل أو على الأقل أن تأتى بدائل الغرب فى المدائن، فطيرة فى ليلة الميلاد، وسطر على الورق لاثمنه كنوز «قارون» و«لاجورج واشنطن» على الورق. *

.. سبعة وعشرون من يناير.. عام جديد من العمر المعذب على اليابسة وعسكرى الدرك واقف لى على بوابات الشوارع يسألني عن الورق والبطاقة والمشى فى آخر الليل بالشوارع كطير جريح، كان اليوم لى أن أفرح وتفرج معى كل مسطرد، أقتنى أن تدعو «الحلوة» النهر الأب ويدعو النهر بالتالى كل القرى.

«.. يا أم ابراهيم لك يا له من ولدا، يفرح بعمره و العمر ضاع كما ولدتها!

... يوم ميلادك يوم عيدك يا فتى!

.. جاك يوم لا مثلك ولا مثل أيامك وأنت حائر بين المفارق، للشوارع مفارق وللحجر مفارق!.. لو صلبوك على سيقان الكافور بحبال السفن، لا يسترك ليل ولا حمل الريح صوتك ولا الصدى إلى كل نائم، لورموك فى «الحلوة» لا أحد يقتفى وراك كى يعرف فى أى الأماكن غيابك، ويوم ميلادك يوم عيدك يا فتى فاحمل فى جيبك طعامك، نصف طعامك للبحر وانظر لمشاعل النفط على الضفة المقابلة كأنها فى ليلة العاشوراء مشاعل إن شئت أرقص وغنى، ترى رقصك..

تسمع غناك!

- بطاقتك؟! -



وأقفوني في عرض الطريق، بينى وبين البحر غريب والبحر بعيد، ياليتكم قلتم السلام، أول الكلام سلام، ثانى الكلام محبة، ياليتكم قلتم السلام وأخليتم لى السبيل، لكنك ملأت لكم أكوابكم فى ليلة الميلاد من العذب السلسبيل، أنا ياعسكرى الدرك فى الأصل صحراوى، علمتنى أيامى كيف أحاصر اتساع الأرض ما بين أقدامى، أنا ياعسكرى الدرك لا أعرف معنى أن يمشى الناس على الأرضة... مامعنى أن أنام فتقف على فراشى تخدعنى وتقول لى: أحرسك وفى جيبك مفتاح منزلى، لا أعرف أن بالنهار لى شوارع أمشيها وبالليل شوارع لا أمشيها، تخرج لى من جيبك قانوناً للنهار لما أغفو تخرج لى قانوناً لليل، ياعسكرى الدرك! أتركتنى فى ليلة الميلاد أغسل وجهى على وجه الحلوة.. أتركتنى!

يا عسكرى الدرك! انى اعترف، قبل أن تأسرنى أعترف!

يا أصدقاء، ماذا لوخلت المدينة من الخمر ومن النساء خلت، من المقاهى خلت، من التظاهر فى موسم التظاهر خلت، خلت من عساكر الدرك، من خاتم النسر وأثنين من الشهود خلت، من مخشئ «الديسكو» خلت، وخلت من شواهد الزور على عروسة بالدولار، وخلت من تريض النقاد بالكلام قبل أن غلبه للورق ومن ناقد يصلح غيرنا فى السر ويخاصم غيرنا فى العلن، وكتابا «يكتبون كلاما» يناسب «الكريستان ديور» ورابطة العنق ونكتب شيئاً يناسب زمناً بلا زمن... من قارة إلى قارة، من كوكب إلى كوكب نريد أن نرى العدل جوهرة، فى أى مدار تدور؟! الجمال جوهرة فى أى مدار تدور؟!

.. وامرأة نلحم بها فى أى كوكب تدور؟! فى أى كوكب تراها تستحم؟! وعلى أى شجرة خلعت ملابسها؟!

.. يا أصدقاء!... (أتركتنى ياعسكرى انى أعترف)!

.. يا أصدقاء! يا أصحاب! كيف اجتمعنا ونحن لا نلتقي!.. سهل على أن أجمع الناس
بزجاجة من الزيت وفرخة مذبوحة طازجة أو مجمدة أو رغيف، صعب على أن أجمع الناس بكلمة
ندية صابحة، على أي فرحة، على أي حزن تدق أجراس المدن، ونفترق؟! ماذا لوخلت المدينة منى
أو خلت منكم؟!.. ماذا لو أشتعلت النار في كل الشوارع!؟..

.. الليلة عيدي ولاغت أم كلثوم للعيد في ليلتي ولاطارت العصافير من أشجار الكافور
على الخلوة... كانت العصافير مراسيل لأسوان وأحيابى، كانت تطير محاذية ضفاف «الخلوة»
فتوصلها بالبحر النهر الأب والبحر يوصلها بالبلاد.. كانت العصافير تغنى لى ولاتخاف من
مشاعل النفط على الضفة المقابلة، تغنى العصافير «يامسطرده» قمر ما هدته أم ولا عشقته
بلدا!

.. أول يوم من ميلاد الفتى، ضحكت خدود الورد للفرح، الحبيب الجميل!
.. بطاقتك!؟

.. كنت أمشى شواطئ البحر وأعبر حلود القرى دوفا ورق ولا يسألنى أحداً، من أي طريق
جئت وإلى أي طريق أمشى، أركب الريح توصلنى من بيت إلى بيت وأركب البحر يعبرنى من
شط إلى شط، كيف المدن لا تسمح لى بالخطى طليقة وعند أول شارع يعترضنى عسكري الدرك،
أنا مانزعت أبواب البيوت ولا أزعجت نهود البنات النائمة على الوسائد!..
.. كنا غشى ولا أحد يسألنا!..

.. ورقة سلاحك!؟

.. ياعسكري كنت وحيد أبيه وحيد أمه، والسلاح لمن له أخ فتى، اعفونى ياعسكري من
شرف المعارك والعدو على الباب، معركة بمهركة، إحمل يافتى قللك على أكتافك والعشق على
أكتافك، يحارب العشاق ياعسكري بغير حرب، يموتون محاربين، يعيشون محاربين، رأيت
عاشقاً ياعسكري فاتته الليل نائماً على سرير!؟

.. ورقة أعفائك!؟

.. أتركنى ياعسكري!؟

.. واسكننى من يدى فأخذت منه يدى، (تقطع اليد التى تمد يدها على يدى)، اخبرنى
يعسكري الدرك من وضع فى عينيك وجهى وفى كل النواحي يسوح العدا، رائحة النيل وبحره
فى يدى، فى صدري صرخة لو خرجت لشقت كرة الأرض نصفين، فاصرخ يافتى!.. أضعف الايمان
أن تصرخ بعد أن جرّوك من سلاحك، أصرخ لصفار الحجارة وأصرخ «لما نديلاً» الصراخ أصرخ!
فى صدرك صرخة لو خرجت لقسمت خط الاستواء نصفين فمن حرّمنا الصراخ وحرّمنا الفناء وحرّمنا
العشق حرّم عليه الحياة!؟

.. بطاقتك!؟

لا أعرف أن كنت تركتها فى حقيبة اليد أو تحت الوسادة، تحت الوسادة أو فى زحام الكتب،
فى زحام الكتب أو تحت أكوام الورق، لكننى أعرف طريق بيتى وأعرف مدخل الحارة، حارة

«المزين» متفرعة من شارع دابر النخاية.

.. بطاقتك؟! وإلا ذبحت بالسونكى جناحك!

.. أصرخ يا فتى والناس نيام فى مسطرد، يسمعون صراخى ولا ينهض أحد، أبداً لا ينهض أحد وأنا ساهر بأعيادى «يامسطرد»، أعد بيوتك بيتاً بيتاً، حارة حارة، بنتاً بنتاً، ولداً ولداً، احتار كيف أغازلك وأراودك يابلاً، أكايتك فى الصباح وانزل مقاهيك فى المساء، أغرف بكفوفى من «الحلوة»، أقول العشق أوله نهر آخره نهر أوله «نوبة»، آخره مسطرد، أصرخ يا فتى من جوفك صرخة تشق مسطرد نصيفن وتحفف الحلوة فى غير أيام الجفاف..

.. كنت أود أن أكتب على زجاج دكانتك يا فطاطرى: «كل سنة وأنتم طيبون».. طيبون كل البشر.. طيبون!.. لكن عسكرى الدرك واقف لى يوجهه خلف واجهة الزجاج، يحصب على كم كوباً شربت؟!.. وكم لقمة أكلت، سبعة وعشرون من يناير، كيف يتمنى الفتى فى أول أيامه؟!.. أن أكون حراً طليقاً كما الطير فى السموات، أتنى فراشة ملونه وطائراً «بلشون» يبلغنى عن الأهل رسالة ومن الأهل سلام، ينبتنى عن عناوينهم ورحيلهم المعتاد متى رحلوا وعن وصولهم المفاجئ متى وصلوا، إذن اكتبنى يا عسكرى فى دفترك عاشق، أموت عاشق، أنام عاشق، أصحو عاشق، أمشى عاشق، أصل بلادكم عاشق، أرحل من بلادى عاشق، أحلم عاشق، أكتب عاشق، أطوف عاشق، أتمرد عاشق، أهرب عاشق، أكبر عاشق، أصغر عاشق، أتكاير عاشق، أتصاغر عاشق، أخاصم عاشق، أصالح عاشق، أخاصم عاشق، أكذب عاشق، أصدق عاشق، أعشق عاشق، عاشق عاشق..

.. دائماً يوقفتنى عسكرى الدرك فى الطريق فى الطريق- وهم كثر- يسألوننى عن اسمى، عن بطاقتى، عن طيرقى، ولا أعرف أيا يتبعنى فأشبهه أى طريق يتبعهم فلا أمشى.. أشتري حريتك يا فتى بسيجارة من التبغ ولا أشتري!.. ومرة بجريدة اليوم الصبح!.. ولا...!.. مرة بما فى جيبى من نقود!.. ولا...!.. يسألوننى عن بطاقتى ولا معنى!.. .. أحسب الشوارع كما الشوارع الأولى، وجهى من وجه تلك الشوارع وكنت أمشيها فى سلام، غناء فى غناء ولا أحد كان يوقف الطيور المهاجرة إذا ما عبرت تلك السماء..

.. يا عسكرى الدرك!.. أنى اعترف!

.. اعطيتنى زمامى وأترك لى قياد نفسى، أختار طريق الرحيل فى الرحيل وفى الرجوع أرجع لوحديا، لا أحد يكتب لى برنامج الافطار فى الافطار ولا أحد يكتب لى برنامج العشاء فى العشاء، لا أحد يكتب لى، لا أحد يكتب لى برنامج العشاء فى العشاء، لا أحد يكتب لى مواعيد الصحاب ولا حبيبى تعطينى مواعيد العشق على ساعة العاصمة، أنا لا أشرب إلا إذا عطشت، حقيقة! ولا أأكل إلا إذا جعت حقيقة!

وإذا أردت أن أطيرو.. لا أطيرو لا أطيرو.. أدخلونى من باب الحديد إلى ميدان رمسيس بجناحين مرفرفين وذيل من ريش، نزعوه من لحمى مروحة نوبية لضابط الميناء وكان لى خاتم مسحور فى يدى يقول لى:.. لا تدخل أبداً.. فنزعوه منى لكى يعرفوا منه سر زوجاتهم الجميلات فى الغياب!، لنا سر داخل.

... لنا سر داخل قلب من حجر صوان، فى قلب نخلة حوليها صحار ويحر، وأحب رواحل
العشاق ومواقع العشاق، من أغضب النهر (نيل ويحر) كى ينيح ولا يصب!
.. إلا أننا ياعسكرى نفرق العشق عن غير العشق فنغنى، (أطنك عرفتنى من أقدامى
المخضبة بالحناء كغزال)؛ تختل قوادم غزلان الصحارى على أرصفة المدن والموانى؛ فاحسب علينا
ياعسكرى تجاوز اشارات المرور وعمود الطريق فى غير أوان العبور، هذه حمراء توقف... هذه
خضراء أعبر... من ينيح علينا فرحتنا فى المواسم... قطر الكريمة... إذا كانت قطر، فتشرب
الصحارى فى صحاف من ذهب وتشرب فى صحاف من فضة... قطرا ففى أية أنية تشرب مسطرده
وفى أية أنية تشرب المدائن! * * *

.. أول العام... أول العمر الجميل يافتى!
.. جوارك مطعم «الحاج أبو ليلة»، يذكرك يذكرك حضرته بأهل الزمان الأول، لكن أين هو
كى تناديه يخلصك من أيادى العدا، تراه يصلى الفجر، ينام الناس يا حاج والفجر لا له صاحب،
آه يا أبا الكرام كلهم نيام، بالنهار نيام، بالليل نيام، بالفجر نيام، فاسجد يا طبيب الكرام وادعى إلى
رب العلى فى سمأواته الوساع، أن يصحو الناس كل الناس، بالأمانة يا حاج فى أى شىء يختلف
الفتى (أنا) عن انتفاضى صفر مقاتل، يحاصره العدا فى باحة القدس الطهورا... فى أى شىء
يختلف مشهدى عن مشهد الفتى فى نشرة التاسعة...! فاختم يا حاج صلواتك بدعوة تزيح عن
صدري وصدرك العدا... كل العدا...! * * *

.. بطاقتك...
.. أعرف ياعسكرى كم صرخة فى المهد صرختها! أعرف كم خطوة ناحية المدائن خطوتها!
.. وكم ضحكة حلوة ضحكتها... وكم ضحكة مرّة ضحكتها... لكننى لا أعرف كم!
كم رقماً من اليمين ليسار مكترباً فى بطاقتى، حسبتنى المدنية رقماً كأرقام البيوت وأرقام
الشوارع، عسكرى عن يمينى، عسكرى عن شمالي وعلى بابك يامسطرده الولد المشاكس، عسكرى
من ورأتى وعسكرى أمامى، ذلك اننى نزلت من بيتى أول العام أفرح بساعاته، ذلك اننى فرحت
أول الفرجين، ذلك أننى أكلت فطيرة ميلادى كأسير، أسيرك يامسطرده وكل من حولى حر طليق،
الأسر لمن يخلط هوا البحر «باليهروين»، الأسر لمن يسرق أعضائى تحت المخدرا * * *

.. بطاقتك...
.. نقودك...
.. تفرح ياعسكرى الدرك برنين القروش فى يدي، آخر يناير فى يدي راتبى، فى جيبك
نقودى، فى جيبي الصغير أوراقي، تحت كتفى أقلامى، تحت وسادتى، فى جوربى، كل ورقة
بكل خزان الدنيا، فى يدي الساعة آخر قرش بعد الضريبة من المنيع، كم حجراً من الشيشة شربتها
يافتى... كم تذكرة حافلة قطعتها؟! وكم رغبة فى الطعام نسيتها؟!.. وكم كتاباً أشتريته؟!
وكم كتاباً تحسرت عليه وما أشتريته؟!.. وكم جريدة أشتريتها؟!.. وكم صاروخاً نارياً لطفل فى
العيد؟!

.. وكم قرشاً دفعته لسانك مثلك غريب؟!.. أضف يا عسكرى فطيرة الميلاد احسب بعدها كم قرشاً أستقر فى يدك؟!.. وعسكرى الدرك يفرح برنين القروش اليتيمة فى يدك؟!.. فبكم يبيعك بشري الصباح الجديد فى أول يوم من عامك السعيد!!

يا عسكرى الدرك!! انى أعترف!!

آه يا وطن إنى أعترف!!

.. بادلتك يا أجمل الأوطان، بادلتك! عشق بنات المدن بعشق النخل، بادلتي عشق البحر بعشق الحمر، بادلتي الرقص حراً على الضفاف بالرقص مقيداً بين سطور الورق، عبداً لرؤساء تحرير الصحف وعبداً لرقباء الصحف، آه يا وطن انى أعترف!!

.. كانت قطر فنتنظر حتى تدور الشمس دورتها، انها الليلة يا عسكرى قطر، فكيف مطر بطر، كانت قطر ولا نعرف كيف أذهرت لنا وأخضرت لنا وانبسبت لنا، خضراء.. خضراء.. على طول الدوام خضراء، صافية مرصعة، بالزمرد مرة ومرة يا أرض ثيابك ذهب! قطر.. قطر.. كيفما قطر، الليلة قطر فتجرى السماء على شوارع لا تحب المطر، قطر.. قطر على مدن تعاف المطر، فتصعبها فى برك من ماء آسن وعفن! قطر مطراً غير ذاك المطر، فرح غير ذاك الفرح، عرس غير ذاك العرس، وأيام غير تلك التى!.. من علم القلم يا عسكرى الدرك أن يجرى فى يدي على الورق، كأنما يجرى على الصحارى المطر!.. كيف؟! سألتنى المذيع:.. كيف تبدأ الكتابة، قلت له:.. أسأل السماء كيف تنزل مطراً، وكيف تتبدل الفصول وكيف تهتز السموات بالبرق وترتعش بالعشق كما نرتعش، ثم كيف تعشق الفتاة دونما أن يعلمها العشق أحداً..

.. قروشك.. قروشك!!

.. قميصى عليه دمي من سلاحك!!

.. قروشك.. قروشك!!

.. قروشك!!

.. قروشك!!

.. نصف فطيرة الميلاد السعيد وسيجارتين «سُور» بعد زيادة السعر الجديد!!

.. قروشك!!

.. قروشك!!

.. أول الجرح أن يسألنى غيرى عن طريقى وثانى الجروح أن يكسر غيرى جناحى، أتركنى (الفضاء يا عابر لمن يملك السموات) ولا ملكتها!.. نظير الطيور فى هالسماء كما الطائرات، بمواعيد الوصول تصل ومواعيد الرحيل تسافر!.. لكل بلد أهلها، أتركنى يا عسكرى!

.. بظاقتك!!

.. ولا تطير الليلة إلا إذا رأيت شعار النسر على جناحك!!

.. اتركنى يا عسكرى!!

.. باسم من أمرك أن تطاردنى أنا بالذات فى أول الليل وآخره!

.. باسم من رسم صورتى لك بسكاكين البنادق وأقسم ألا ترجع إليه فارغ! البدين وبالخط عاثراً.. اتركنى باسم من يأمرنى فى آخر الليل ووسط النهار وأول الصبح، اتركنى أملاً قلمى من ندى واكتب على صفحة الفجر ما أملت له لى الليالى الأواخر!

.. اتركنى يا عسكرى!

.. ما بالك لوترانى أنزل من البيت فى آخر الليل (تحسبه أنت ليلاً وأحسبه نهاراً، أكلم الناس من حولى ولا ترى أحداً) (استحم فى بحر وأخوض فى بحراً أراه ماء وتراه دماً، ما بالك أن أكتب الأرض ورقة وانزع عامود التليفون قلماً، ما بالك.. ما بالك لوترى النهار نهاراً وأحسبه ليلاً فبأى قانون محاسنى، تخرج لى من جيبك قانون الليل أم تخرج لى قانون النهار؟! ما بالك لو رأيتنى فأراك!.. لكلك تشق أمام عيني كيد السماء بسكينك كى أخاف وتسقط النجوم التى عشقتها برصاصك كى أخاف (ولا أخاف)! وتكسر مرايا القمر- جيبى القمر- برصاصك (ولا أخاف)! فما بالك!!

* * *

.. ما بالك!

.. لو رأيتنى لا أخاف إلا على ريشة إزراك فى البدلة الميبرى، كأنه المرتعش قبلك، كأنك تخاف وحده من شىء لا أخافه وحدى، كأنك لا تحب ما أحبه، أنت لا تحب ما أحبه، كأنك لاجسلت جوارى على المقهى فى ذلك المساء وقلت لى السلام، وقلت لك:.. تفضل! ما بالك!!

.. تظطر.. تظطر يا فتى!!.. ولا أمطرت إلا العساكر!!

.. كأنها كانت تظطر يا فتى! كانت تظطر لك بنات يخرجن من الحوارى بالمواعين، تظطر.. تظطر، كانت تظطر ورداً وقمحا فى غير أو أنه! كأنها الساعة تظطر عساكراً تظطر لك عربات مدرعة وقمصان صفراء ونجوماً وسيوفاً وخناجر!

.. تظطر.. تظطر..!!

.. تظطر لك عسكرياً يشترك بقرش ويبيعك عند (كوبرى المعاهدة) لأول مسافرا!

اتركنى يا عسكرى!

.. فهلاً نزع من على الشارع اسمه ووضعت اسمك! أتركنى إهلاً ملكتنى! هلاً! والاسم تحرسنى، تطلقنى فى السموات لأطير كى يحترق جناحى!

.. اتركنى!!

.. بطاقتك؟

.. قروشك؟

.. عشرة قروش فضية هديتى، رميتهما للحلوة هدية فى ليلة مولدى!

.. قروشك؟

.. فى جيبى قروش بعدد أعوامى ولا حسبتها!.. إذ أننى أعيش يومى بيومى ولا عرفت اليوم من الغدا!

.. قروشك!! قروشك!!..

.. ثمن خطوها نحو حواريك ونحو بيتك!!
 .. لك عندى فى البيت ألف ليلة وألف وسيف بن ذى يزن وشجرة الدر وعنقرة وأبو زيد
 الهلالى سلامة!
 .. قروشك؟! .. قروشك!
 .. لك عندى قميص غير قميصك الميرى وسروال غير سروالك الميرى!
 .. قروشك؟! .. قروشك!
 .. لك عندى «سفن أب» و«بيسى» وقطار يمشى على قضبان من حديد ومن غير بحر تبحر
 بواخرا

.. قروشك!!
 .. قروشك؟! .. والأ!!
 .. والأ!!
 قروشك!
 والأ
 والأ.

من مواد العدد القادم

- طلعت رضوان يكتب عن أثنية الدميه لعز الدين نجيب
- زياد ابو لبن يكتب عن المكان والزمان فى قصص يوسف أبو ريه
- قصائد:
- محمد عيد ابراهيم، محمد أحمد حمد، أحمد طه ، حسن صابر
- قصص:
- خيرى شلى، ممدوح السجيني ، ابراهيم عيسى
- بشير السباعى يكتب عن مصطفى المنصورى
- د. أنور ابراهيم يكتب عن الأدب الجلاستوست

قصة حتى مطلع الفجر

أكمال عبيد السميع

بعد منتصف الليل - بساعات - بدقائق - يصل القطار محطته الأخيرة - محملا بالعسكريين .. يتلقاهم من محطة القيام - المحطات التالية .. يبدأ فى إقراغهم بعد الخروج من كل المناطق المسكونة - لايفرغ منهم تماما إلا فى المحطة الأخيرة .. تقتل بهم كل العربات - البريد - العفش - القاطرة - السطح العلوى - الأحشاء - الأرفف المخصصة للأمتعة - تتدلى أرجلهم فوق رؤوس الجالسين على المقاعد - يتمدد بعضهم فوق نفس الأرفف تاركين أنفسهم لحالات النوم .

فى الطرقات المرصوفة بغير إنتظام يمر بصعوبة مفتشا التذاكر مزحان - يتعاركان .. يتم التزويغ منهما بطرق عديدة منهما أن يتم تبادل تذكرة واحدة لنصف عربة محتشدة - أو يتم الجرى أمامهما ثم النزول ومعاودة الركوب خلفها .

تبدأ الحركة فى التراخى قليلا عند الوصول للمحطات النائية التى تحمل أسماء لمناطق جرداء خالية من كل المعالم إلا مبنى المحطة (إن كان ثمة مبنى) تتفرغ عنده طرق عدة بين مدقات رملية وطرق أسفلتية أو كانت فيما مضى - تؤدى الى الوحدات المتوارية خلف الكثبان الرملية - يتم الوصول إليها بالسير كثيرا . قد يحدث بالصدفة أن تأتى عربة (زبل) هى فى الغالب تمشى قليلا تقف كثيرا .. من فوهة المحطة يندفعون نحوها يقدفون بأنفسهم فوقها ... يتكلمون بعضهم فوق بعض .. لما يأتى السائق من الغرزة القرية دوما من كل محطة .. ينظر يزعق ... يطالب الغرياء عن الوحدة بالنزول بمشاركة من أفراد الوحدة والمتملقين فيما يزداد الراكبون عنادا وتشبشا بمزائقيهم .. يعود السائق للغرزة .. يبدأ الزمن فى الاستطالة .. يتسربون قانطين فرادى وجماعات يبدأون المسير نحو الوحدات .. تمر العربة الى جوارهم مسرعة .. تنطلق زعقات اللعن والسباب ..

لكنه الظلام يقتال الرؤية .. وسرعة الريح تتولى تشويه الأصوات

عند المفترق الأول تقع نقطة الشرطة العسكرية بعد مبنى المستشفى العسكرى الواقع بين الطريق- الجماعات السيارة تتحرك بإيقاع جنازى.. الظلام والصعراء وإنتقاء المعالم... أصوات هسهات.. إرتطام أحذية ثقيلة بأرض شبه أسفلتية جماعات جماعات.. لا يخلو واحد من حوصلة ما.. ملايس.. طعام (ملكى) .سكر وشاى -أشياء أخرى- لا يبدو من أشباحهم الزاحفة تحت الظلام سوى اللفافات المشتعلة دوما عند منطقة الوجه- أبدا لا تنطفى- حيث يقوم كل بدوره فى (رش) السجائر على الآخرين.

عند الإنتهاء من قطع المسافة بين أول سور المستشفى العسكرى وآخره بدأت الخطوات فى التهاقل والتردد- عند الزاوية البعيدة من السور كان توهج اللفافات ينهى بالسكون والثرقب.. الأشباح المدخنة ملتصقة بزوايا السور.. إحدى الجماعات إندفعت فى المسير تجاه نقطة الشرطة العسكرية .. على مقربة المحو العربة (الزبل) واقفة وأضواء الكشافات تتحرك بأيدى جنود الشرطة العسكرية تنفحص فى دقة مفتعلة- التصاريح -تحقيقات الشخصية- الحقائب- المظهر العسكرى- لجمع راكبي العربة- إرتدت الجماعة الى الخلف نحو سور المستشفى العسكرى قبل أن تلمحهم عيون جنود الشرطة العسكرية.. كانت الجموع المتوارية جنب السور قد بدأت التحرك فى إتجاهات متفرقة متخذة طرقا جبيلية نحو وحداتهم ملتفين حول الوحدات المتناثرة المحيطة بنقطة الشرطة العسكرية بمسافات واسعة كانت إشارات الإنذار الميكى قد وصلت الى قلوب القادمين من المحطة فأخذوا ينشقون عن الطريق شبه الأسفلتى الى المتسعات الجبلية الوعرة... وبدأ الطريق يخلو تقريبا إلا من ثلاثة تبقوا من كل الجماعات التى أكملت سيرها.

وقف ثلاثتهم معطوبى الذهن- هم من نفس الوحدة تبعد عن نقطة الشرطة العسكرية كيلو مترات كثيرة عند السير فى خط مستقيم- إختيار المتسعات الجبلية يضاعف المسافة مرات عدة- وقد لاينتهى بالوصول الى الوحدة فى ليلة تحالفت فيها أضواء السماء مع الظلام. إلتصقوا بزوايا السور- أشعلوا اللفافات- أكلوا اكلا « ملكيا » من حقيبة أحدهم- جلسوا على الحجارة منتظرين إنفراج الطريق - ترك أحدهم الحجر وتوسد حقيبته بعد أن تعدد على الرمال الخشنة.. تقدم الثانى نحو المفترق أصلا فى العودة لزميليه حاملا بشرى إنفراج (الكبسة) .- جلس الثالث يدخن على حجر- عاد مستطلع الإنفراج يائسا- إنتهى المدخن من لفافته- وقف مقترحا المرور من نقطة الشرطة على أن يتقدمهم- تصريحه سليم وتحقيق شخصيته موجود ومظهره لا بأس به- كان الوحيد بينهم الذى لا يحمل حقيبة.. تمحسس الآخر حقيبته ونظر مستنكرا- كان النائم قد قطع شوطا طويلا فى النعاس- أيقظاه- إنتفض مذعورا- احتضن حقيبته أفاق بعد فترة جلوس- وقفوا جميعا- غبشة الضوء الآتية من عند الفرق تؤكد إستمرار



cellophane

الكيسة- العرية الزيل مازال شبحها يبدو مركونا أقص اليمين.

لم يكن أمامهم إلا التحرك باتجاه وحدتهم- أنبأهم واحد انه يحفظ طريقا يؤدي للوحدة..
تجارب كثيرة فى العودة تحت نفس الظروف.. كانت هناك بعض الليالى المقمرة.. إنقاذ خلفه-
تحركوا للخلف بمحاذاة سور المستشفى العسكرى وداروا حوله- لما انتهوا من الدوران بدأت كل
المعالم ويقاهاها فى الثلاثى- يبدأ مترامية مسرلة بالظلام

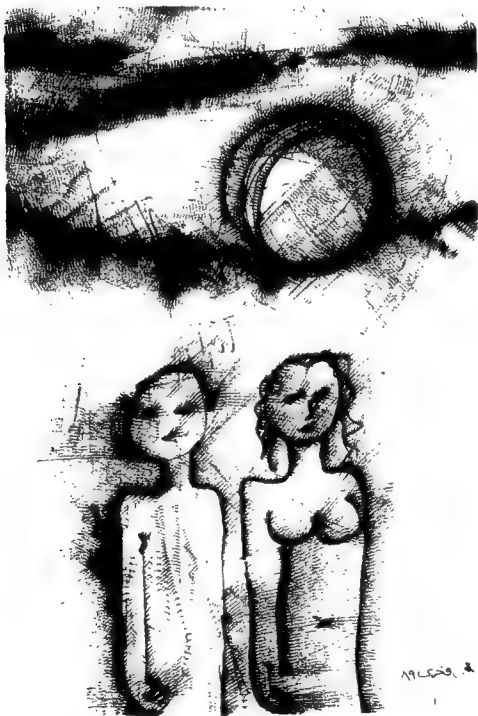
يخبون فى قلب المغازة- تنفرس الأحذية الثقيلة فى الرمال المسافات يصعب السيطرة عليها-
الرمال تلتهم إيقاع الخطوات بين حين وحين يجلبجل فى الفضاء عواء الذئاب - ترد عليه. نباحات
شرسة لجماعات إستيطانية لكلاب ضالة تناثرت جموعها فى عمق الصحراء- كان موسم تكاثرهم
كما أفنى أحد الغارفين منهم يشئون الكلاب.

لم يكن ثمة طريق مستو أو ممدود على إستقامته- الإجتهاذ الوحيد يكمن فى الحفاظ على
وحدة الإجتهاذ- يجلدون أنفسهم داخل إحدى الحفر أو خنادق العربات المهجورة- يخرجون منها ناسين
الإجتهاذ الأسمى يواصلون السير فى اتجاه محتمل- يصعدون تبة- ينزلون يسقط واحد داخل حفرة
برميلية- يخرجونه- يشاهدون أشباح الثعالب الراكضة- يتقاربون- يحاولون- التلاحق-
تنخطط حركة الأجساد - يشير واحد بفترة راحة- يرفض الآخران خوفا من العقارب والثعابين
يتوقفون بين حين وحين لمعاودة إشعال اللغافات- تنوهج فى الظلام- لاتنضى حولها- تحادثوا أو
حاولوا ذلك لصعوبة تحريك الفكين- بدأت البرودة تسرى- لاقتصصا حرارة كلمات منتزعة
بشمارين طويلة تتم بتحريك الفكين حركة حرة حتى تتناغم الكلمات وتخرج لتلتهم صوت
الخطوات الضائعة.. محاولات لإخراج أصوات.. تردد أصداؤها فى الآفاق البعيدة للمفازة
السرمدية- الإمكانيات الحسية تتوارى أو تضعف- يجربون الإستماع- التمييز بين صوت
وصوت- أخذ كل منهم ينادى على نفسه بصوت جاهد أن يخرج قويا- يرتد إليه صوته بعد برهة
مرات متتالية من كل الإجتهاذات.

بدأت الأصوات تتداخل- تنخفض- صور تخرج مشوشة محكية.. مسموعة- مجهولة
الصاحب- لم يعد أحدهم يعرف أى حكايته- أم حكاية رفيقيه- فيها قرية لم تعد قرية.. لم
تصبح مدينة- حلاق- أب- يحلم بالعيش على المدينة- ليسافر يجمع نقودا يموت تتوارى زوجته
خلف ظل الرجل الآخر.. الذى باع دمه أملا فى القوت اليومي- ابتياع الأشياء المستعملة الأرخص
لتى تكلف غالبا- النظرات اللاتناهية بين المقهى والحانة والأركان المرصودة- ذكاء المرء المحسوب
عليه- امرأة كانت حبيبة يوما- تاهت- فى سرور تجاوز كل شئ.. الانكفاء على الوهم حتى
تبددت منها الحبيبة وحلت محلها «يومة عميا»

البيداء الواسعة تخطط كل الأصوات والحكايات- تحيلها لقانون الصحراء- إنكسر التساؤل عن
صحة الاتجاه تاق كل منهم لىسمع الآخر- يراه.. لم يعد ذلك ممكنا حتى الواحد منهم لم يعد يرى
نفسه أو يسمع نفسه- اتجاه القدمين- حاولوا كثيرا- بالإستدارة حول بعضهم البعض- محاولة

الرؤية التلمس- صعدوا - هبطوا كشيان رملية ناعمة منهكة وخادعة- صعدوا- هبطوا حفر
 عربات - خنادق مهجورة- الأحذية تلتصق أكثر بالأرض.. بات نقل الخطوة بعد الخطوة شاقا
 مريرا الأصوات المتعقمة وندت هي الأخرى- تهب من كل الاتجاهات الرياح الباردة المحملة بالرمال
 تلسع المناطق المكشوفة في الأجساد- نفذت كل أعواد الشقاب- كل اللقافات- ليل المفازات
 لا يعرف فصول السنة- والقمر ابتلعت سحابات كثيفة- والظلام- حالك حالك- والأشباح الثلاثة
 تتلاقى... تتفرق.. تتلاشى في الظلمات الكثيفة.



١٩٩٥

قصة
أوراق العربة الجنوبية
سعيدة نوح

دخول:

كن على حذر.. ما هي إلا خطوة تخطوها نحو البداية.. لذلك التبع دوامات.. وللجبل قمة.. حذار أن تجوب الجنوب لاهياً.. للجنوبيين أشياءهم.. ولك أشياءك.. وزغب الربيع لا يحب الشتاء.. والبرد والدفيء يؤلفان قلباً واحداً.. فلا ترم بدفتك في صقيعها.. ولا تبعد الشمس.. يا أيها القاهري.. قم للجنوب إلا قليلاً، وذكره إنه يجهل التذكير، وأقرأ عليه بعض أنوالك.. الوقت آت لا ريب.. وإن دخلت عليهم فاخلع صفات القاهري واخش ما في القلب، فإن ضحكوا، فإن قلوبهم غلف.. وإن بكوا فلك لك ياذا الملك فتمام الكل هو النقصان.. حدق في وجوههم.. وجه يصلح للنار وآخر لك.. لك ياذا الملك.. فلك الجميل يا جميل ولك الجميلة الجنوبية يا قاهري.. صاحبك السلامة....

(١١)

هل كان عليّ أن أتعري أمامها.. تريكني براعة عينيها.. وكيف استطاعت أن تجمع كل الفصول في جسدها.. هنا صقيع موحش.. وهناك (ربيع).. وبين البين خريف.. لا أعرف كيف استشعرت الحياة حين راودتني عن فمي، وغلقت دونه أنوار العربة، أياد تعرت أمامها أيادي.. وشفاه بشفاه اقتريت.. كانت السماء قزحية.. وضجرٌ جديد على الأبواب.. وعلى كرسي القيادة راح الكهل يسعل من الفناء... وتلك العجلات السوداء تطحن الأسفلت، وأنا خارج الهرية.. عندما إلتصقت بها فاجأتني فصلية دم (O) كنت مسبل العينين. والألوان الغبية تخشني.. إن



الضوء فى الحقيقة ليبهرنى.. وإنى لأحتفظ منه فى قرارة نفسى بما يكفى لكى أتطلع إلى الليل كله.. وإلى كل الليالى.. كل البنات الأبهكار مختلفات.. وأنا أحلم دائماً بفتاة بكر «هيهات يا إيلوار.. إن البنت الكبير فى فمى ومع ذلك أقتنى كثيراً فى هذه اللحظة ألا تكون بكراً.. تخلصت من فمى بقسوة حين استشعرت فحولتى.. فمددت يدى أرفع الهربة من الأرض.. فاجأتنى مرة أخرى فصليّة دمي.. كانت (AB).... وكان الكهل العجوز مازال يسعل... والعجلات تطحن التراب الجنوى...

(٢)

اعتصرنا البرد.. كانت حقول القصب خلف كل اتجاه....
وعلى ناصية الطريق كان عصقور يطير.. ويزيح الغمام....
هو لا يخش البرد ويخش الضياء.. وكل محاولات الاستدفاء حطمتها حقول الجنوب.. وكانت البنت ذات العين السوداء تصف الطريق.. ونجيمة فى السماء تتحسس الموقف جيداً.. أشارت لى.. فرأيت بعيونى وقلبى الذى كان ينظر على كل الليل أن الصبح يخش على أعماد القصب.. كل شىء جديد.. كل شىء مقيّل.. بصوت عال أعدت عليها هند أتحيين أمى ياهند.. قيل أن أكمل حواريتى صاحت أقسم أنى أحبها.. يكفى أنها منحتك لى.. الرحلة طويلة قد لا أعود ثانية إلى تلك الحقول.. بى رغبة فى الإحتواء بها رغبة فى الإحتواء.. بنا رغبة فى الإحتواء....

قصة الفراسة

هذه حبابس

...وبعد سنتين من الصبر عيل صبرى. قررت الرحيل وجمعت أشياءى القليلة (جلبابى، خفى، خيمتى وإزارى...)

وعزمت على ترك السفح المجذب والصعود إلى الجبل حيث العيش فى كنف الثراء. وحينئذ كان الطائر بصدرى يترنم حالماً.

وطوال رحلة صعودى أعترض طريقي كثيرون مثلى، وعرضوا على حمل أشياءى عنى لكنى أحتويتها بشدة ولم أعزهم التقاتا.

وبعد طول عناء وطأت أقدامى الحافية قمة جبلكم.

وأصدقكم القول، أجتاحت نفسى الثلوج وأنكمش الطائر بصدرى مرتعشا فأقمت من خيمتى سياجا وتدنرت بباقي أشياءى البالية، وعندها أخذ طائرى ينتعش بصدرى قليلاً...كلأيا سادتى لا تشيحوا بوجوهكم عنى فقضييتى لم تبدأ بعد. كنت أرقب وجوهكم من ثقب خيمتى ولا أجرؤ على الاقتراب منكم فقد كان وجودى بجواركم حلماً لم يستوعبه واقعى، وحين يحل الظلام أتسلل خارج خيمتى لأتمسح بقصوركم وأمد طائرى العليل بقبس من الحياة.

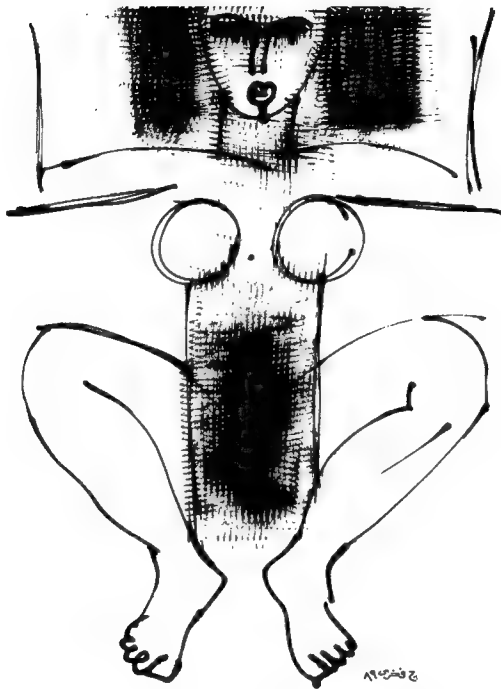
وذاذ مساء أشار إلى أحدهم. تهلل طائرى، ابتسمت أسارير السيد رفرف طائرى بجناحيه. لم تحتمل خيمتى حفيف الأجنحة فتقوضت

أحتويت أشياءى القليلة وتبعته. أشار إليها السيد.

وانقلبت أسائره. توسلت إليه أن يدعها معى لكنه رفض ألقيتها فى الطريق. انقبض الطائر بصدرى، أشار السيد إلى قصر يتلأل بأنواره. رفرف الطائر ثانية وهروا لانه، لكن السيد لم يدعنى، وفى كوة بالجدار ألقانى.

كانت الطيور تفرد بالداخل وطائرى ينوح.

الأضواء تلمع بالداخل وطائرى يتخبط فى الظلام.



ج فخر ٨٩

المياه تصدر خريراً، وطائري ينزف دماً.
 الجياد تركض وطائري يتمزق يتمزق
 ثم ركلى السيد بقدميه تبعثرت جثة. طائري، أخذت أجمع أجزاها قطعة قطعة وأغسلها
 بيمى وأوسدها صدرى. ويعدّها زحفت نحو أشيائى الملقاة بالطريق لكن لم أجدها.
 ياسادة القصور الشامخة لقد سرق أحدكم أشيائى الفقيرة.
 لالا تدعوني وتمضوا، لقد حاولت الرجوع إلى السفح ولكنى بدون أشيائى لم أستطع، أختلطت
 على السبل وتشابهت المسالك. ياسادة الجدران العالية لاتغلقوا الأبواب دونى. ردا على أشيائى،
 فبذفتها ربما يبعث طائري حياً

شعر
ذلك هكاي
نوره الجراح

الى الملبوسات، بيضاء

هل يكفى واحد، نذرنا، ليهنا
أصفرنا، أكثرنا وسامة
نزل اليه ملائكة
نزعوا من قدميه المسامير
قبلوا يديه
وحملوه
ولم نره أبداً،

رجعنا الى بيوت
ومذ ذاك نحن أسرى النواقد.

قلنا له أنت نائم، فنام، وكان نحيلاً
وحين مشيت أصابعنا على جسمه العارى
رأيناه مغتبطاً

هل يكفى واحد لا حول له
نمدده، طائفاً، على خشب في الشمس
ونترك الصباح يأكله
نقول لامهاتنا: نذرنا،
ليكون لنا نهار صبية يوردون النهار.
ليكو لقلوبنا ذاك الوجيب العالي في تأمل
الخفر
وارتياد أزقة الى مواعيد مشروومة.

كذبنا عليه
وتركناه نائماً.

والى أن يأتى طائر وينقد وثاقه
سيظل لنا، نحن أيضاً، الانجذاب الخفى

إلهي، كم كنا جميلين ونحن نبليغ به الازقة
ونعليه بأيدينا
لنراه،
من أسرتهن
بنات الصيف
ليحسدن عريه ويحسدننا عليه.

قالت أمه ادفنوه في سريري
غطوه
وغلقوا الابواب
وانزلوا
من
نومه.

لندن ١٩٨٩/٢/٨

من مجموعة ستصدر وتحمل عنوان (دليل المتوفين)

ورأيناها جميلا
لم ينفر، لحظة أطبقت أصابعنا على نحره
لم ترتجف شفثاه
لم يتقلب يمينه أو يسرة.

الباب الخشبي، الذي تقبله، ظل هامدا
أغمضنا عيوننا وهتفتنا باسمه،

وحين نظرنا
لم يكن

ذلك كان

غسلنا قميصه في خربة قرب النهر
غسلنا نحره

ويديه

ومشعلنا شعره الاسود

وحملناه ونحن ملائكة

شعر
قصائد نثرية

نهار عجب الله

-١-

-٣-

«إلى الطائر الشجاع الذى أصبح
رئيساً للجمهورية»

«حزب الوسط»

الرئيس المزدان بالجواهر والنياشين
يجلس دائما فى منتصف المنصة
يدخن البايب الأجنبى الفاخر
على يمينه البعض وعلى يساره البعض
يدخنون البايبات الأصغر حجما والأقل
فخراً

معلق أنت بين الأرض والسماء
مثل صيام رمضان
لا يرتفع إلا بركة الفطر!

-٢-

«دعا»

لهذا السبب.. لا لآى سبب آخر
حين قرر الرئيس المزدان أن ينشئ فى
بلاده أحزابا

اللهم طهر بلادنا من اللصوص
لا لأننا نخاف السرقة
(فليس لدينا ما يسرق)
ولكن لأننا لا نحب أن نرى وجوه رجال
الشرطة!

وحين قال له الخبراء
إن الأحزاب فى البلاد الأجنبية
تنقسم الى يمين ويسار ووسط
لهذا السبب.. لا لآى سبب آخر



قرر أن يكون رئيسا لحزب الوسط
-٤-

«مزمور»

يقول المأثور المقدس:-

«قليل من الخمر يصلح المعدة»
و.. يضيف الشاعر العريبي:

«والكثير منه يصلح سائر البدن»!

شعر
الجيم تجرح
بحسن طلب

أعوذُ بالشعبِ من السلطانِ الغشيمِ

باسم الجيم

والجنة والجحيم. ومُجتمع النجوم. إنكم اليومَ ستُفجأون. كم رجوتُم لو ترجأون. الى يوم
لا جيم ولا جيموم. فإذا جد الهجوم. فأجهشتَ الجُسوم. فسجرت الجيم. ومن أدراك ما الجيم
، فإذا مزجنا الأحياء مزجاً، ثم مخجنا جُرجهن مخجاً. ثم مججناهن مجاً. قل يا أيها
المجرمون. إنكم يومئذ لفي وجوم. تستجدون فلا تنجدون. وقل يا أيها الراجون. إنكم
يومئذ الناجون. جاءكم الجيم بما كنتم تستعجلون. مالكم كيف لا تبتهجون. ولآية الجيم لا
تسجدون. وباعجازها لا تلهجون.

فالجيم معبئة إذا نجحت

ومرجفة إذا رجعت

ومفجعة إذا جنحت

ومجحفة إذا جمحت

ومجرمة إذا جرحت

شعر
تقاطعات الأزمنة

مفروح هكريم

لكنه يرتدُّ بالجراح
يطيرُ في فضاءنا ليشعلَ النواحَ
ويستديرُ - كلما استطاع للشفقِ
ليضربَ السماءَ من جديدٍ
لكنه يرتدُّ بالجراح
وليلنا
يُنِخِشُ في مضاربِ العشيرةِ الزُمنِ
ويَضْرِبُ الأوتادَ في قلوبنا
كي نطعم الأطفالَ صَمْتَنَا
ونقطعَ النخيلَ للموائدِ الهزيلةِ
ونطفئَ المحارةَ التي ترتجُّ بالتعاونةِ
الغضبِ.

كانت السمرَاءُ تروى صَوْتَهَا بالعشقِ،
تسقى زهرةَ بين السكاريِ
كلما هبت عليهم نسمةُ الليلِ

رَمَتْ بِنَامَسَارِبِ الصَّحراءِ
في بقعةٍ عميَاءَ
أحاطنا الظلامُ مثل سُودٍ
واستوحِشَتْ في غابةٍ من وعينا الدَّوابِ
فلَمْ يَعدْ في الليلِ مَنْ يُشيرُ للطريقِ
ولَمْ يَضْنِ شموعنا صديقَ
ولا استطاعَ أن يجتازَ
هذه المتاهةَ
من بيننا رقيقَ.

الليلُ راكدٌ من حولنا كالبحرِ
والنورسُ المجنونُ
لا يزالُ يضربُ الأفقَ
كأنه يريدُ أن يجتازَ
حاجزَ الزمنِ

استطابوا حمرة الوجد
استعادوا رعشة العشق
استراحوا بين أوهام الرمال

ما الذي ينداحُ فينا
قبل أن نخشى المحال؟!!
ما الذي يسرى إلى أرواحنا
بالصمت،
والخوف؟!

ما الذي يأتي مع الموت
فنعمرى
دوغما حتى سؤل
كيف انسحقنا

فاستطينا
أن نكون مع الهواء
هبة تسرى مع الضوء
وكلمة ليست تكون؟!

حامت علينا الطير
(هل هذى بقايا قافلته
القت عليها الريح أثواب الغبار
ثم جاء الوحش من كل الجهات
حاصرتها دابة الأرض
فألقت رحلها
واستسلمت للموت
فى طرق الزمان الفاصلة؟!)

لم يبق إلا هبة الرمل
التي يأتي بها الموت
فيرميها على صوت المغنى،
فوق هامات الرجال،
بين أحلام الصبايا
وانهيارات الأمانى
حينما يأتي الصباح
دوغما حتى بشاره.

ألقت علينا الطير نظرتها الأخيرة
ثم عادت تجلد الأفق
وترمى ريشها
فى كل وادٍ

علمى قلبى الغناء
وارسمنى بين أحلام التخيل
علمى أرتد عنقاء
قربى منى الشفاء
علمى أرشف منها قبلة البحث
فأنضو ستره الرمل
لم أزل أصغى لصوت
من ضمير الغيب
يأتى...
يرفع البشرى ويأتى..
فاحلمى قلبى
وطوفى...
بين أرجاء القبيلة.

شعر الجنود أتوا

محمد موسى

أتكلم، أندعش: ليست هذه هي
الأرض.

ويحجم اقترابي من كل شيء، لم
يقترب شيء مني. يعود جسمى
لوحده الكاملة، التي زرعها
أيدي الشياطين والملائكة. أستعيد
مشاهد الصمت، التي ملأها الخوف
صخبها تافها.

كل شيء . الكتاب. الشريط.
الشعراء المشهورون. مكان لم أره.
عمق لم أصله. بدلة الفضاء التي
لم ألبسها. كتابي. لحظة متعذرة.

صوت

حط في قلبي رفيف ناعم
وحط في قلبي حمام.
أمان أوأم وأب وحيد
يسكيان في ليل مصيرا
ثم ينتحران في صدر الغلام

الورود الصغيرة تبتكر الرمل

عاصفة من حديث الظهيرة

عالمنا- في النهار

وفوق المقاعد- ينهار

في الليل أغفو على هدهدات البحيرة،

هل تسهرين؟

الشوارع عند النهايات

هذا رماد يلاحقني

وأنا- في التفاصيل

في عالم من شئوني-

أسير إليها كفيفا:

عندي تصبي. عندي ومض لعب

الطفولة الخطأ. أحتاج لمن تخربني.

أنا بنى آدم متخلف. من سنوات

أقول هذا الكلام. عذبت نفسي دون

قصد، لكنني لم أجد صيغة أخرى

سوى أن أكرن جارحا. بعد أن

لاسلام يرشق الأيام فى أكبادنا
ولاكلام.

أنت تأتى من حدائق الدلتا مهيبا
متعبا
ولا تنام .

أمنت بالليل القدير
وبامتداد النهر فى غرف المدينة عنوة
أمنت بالليل القدير وبالظلام.

نم فى الميادين الصغيرة
فى انفجار الضد
والمس جهتى وجميع أعضائى
وبارك لهفتى
ساموت قلبك:

حط فى قلبى رفيق قاتل
وأناخ فى قلبى سلام.

فتاة من بنات الجن تدعونى لخمرتها
وتسلبنى
وكان الليل لصا فى الطريق العام
كانت بهجتى قطعا من الأناناس
«يا أبت

إنى قد جاءنى من العلم مالم
بأتك...»

قصر يراقص موجة ويديك فى خصر
البحيرة

ضحكتان وينتهى الفصل الممهد للفصول
وينتهى الرقص الذى أنهكتنا
وننتهى

تتكوم على الجانبين بيوت نصف
طينية، نصف أسمنتية، بينما
تعلن مكبرات الصوت عن أشياء
كبيرة: النصر، الوطن، الزعيم،
كنا ننظر للسماء، والخلفية مدينة
الاسماعيلية التى خربت بها الحرب.
السماء المفتوحة، والعشرون جنديا
الذين دفنهم القصف فى التل
المجاور. كان سرب الطائرات يصعد
بطيئا من قاع الشاشة إلى أفق
شجرة التوت.

يختطفنى الجنود من شوارع بين
السرايات الخالية. ترك البائعون
محلاتهم مفتوحة أمام زحف
الشرطة والجيش، واكمل الحصار،
الذى تشرف عليه أمريكا عند
ناصية الشارع الرئيسى

فى الفرقة المظلمة ، قال
الضابط الشيخين: لابد أن تعترف
بكل شئ، لأن... الخ. لايفيد أن
أحدثه بصراحة. لايفيد إيمانى
بشئ. غرقت فى جسدى الذى كان
سوجعا، فى انتظار بداية العذاب
من أية جهة.

مهرجان المدينة

أعدو على الطرقات

بنات

وورد

وأصعد نحو الفضاء المخيف

أكلم بنتاً

و«ناصر» يلقي العواصم فى سلة

المهمات

يصافحني

ثم يهبط نحو الفضاء المخيف

وأترك في الباب عطر البطاقة

أرسم للوجه عينين دافئتين

وللقلب قلباً

وأعطى الخطيئة ربح الحكايات

سوف يكتشف الجنس في السينما

ثم يهرب من سور مدرسة للفضاء

القريب

يحط

على كتف أمي

يخوض حروب الظلام

ويسرق سيجارة في الصباح

وميض

إلى

حتفه

في هدوء

مريم

عذراء عدن

تفج الحشائش عن صفحة النهر

تطلع

في حلم كافر

لست أنقى الصبايا

ولست الفتى

وأقرب من لهب الله زادي وقمحي

وكل اشتها لمريم في السر

أكبر في الطين والصلوات

أكبر فوق الطريق السريع

وفوق السرير الواسع

أمزق تاريخ أهلي

لم أعد للمدينة

لم أستدل على بيت أمي

حديقة مارس ألقى إلى الريح نار

الرسائل

والسنوات التي تنتهي الآن بين طيبة

واسكندرية

لم يبق لي غير ذكرى انتظاري

هل تراني أراقب- مازلت- أجواس بابي

وصوت الخطى حول مائدة الشعر

والشاي

قلب تحطم في مدخل البيت- تذكر

عام ونصف من الصبوات الجريحة

غزو الضباب لغرفتنا

أعرف البرد

ليست يداي على كتفك

ولا قمر يسكن الشرفات القريبة

أو رحلتني في الصباح لدفع سريرك

بل عودتي من طريق النخيل وحيداً

وأغنية نشبت في الزجاج

كيف أدنو

وأنت تصوغ الظهيرة ضد وجودي؟

وكيف يشاء الآله الصغير بقلبك داراً

ومقعدينا واحد مفرد؟

كيف أحكي- وأنت قمر- نهارة حلمت به

وانهياراً حبلت به

حين غادرت مقهى الحسين زحاماً

ومنفردا كالشهاب

تركت في الطفولة وشما

وفوق الحوائط صورتها

تنتهي في الإطار

فرت طيور الرسائل من درج مكتبي

ويكت فوق إفريز نافذتي

-غرفتي-

في انتظار الصباح المطير ومائدة الشعر

والشاي

لكن

بدونك

أنكر كل السنين التي رفع الله عنها

يديه

ولا أندھش

وفجأة أشعر أنني لست في

غرفتك: هذا الهاجس الذي حملني

مباشرة الى غرفتك. أشعر أننا

مشتمعلان بفكرة. موهلان في

القدم، حتى إنني لأنسى. أن

أسألك: أين كنت قبلا؟

طول الليل فكرت. وعندما

فهمت قلت لك، لكن أنت لاتصدق.

كنت مريضة، وكنت متعجلا. لو

ظلمت بجانبي قليلا، كنت سأقول:

أنت لاتعرف كيف أحبك.

النظام. العمل. أشياء. سخيفة

تقوم بيننا.

غرفتي

أكره اللون

أهفر إلى زمن يدع القلب في علبة

هل تسافر دوما؟

وهنا جدتي

وأنا منذ ألقيت

منذ تعلمت كيف أحب الرجال

خطوط قمر من السنوات

إلى لحظة كنت فيها الجميلة

كنت الأميرة فوق سرير الشقاء

مساء يسيل على الواجها

دم في السؤال القديم

سأصمت سبعين مترا

لألقى عليك التحية من قبل أن نصل

البيت:

أغفر

لو يجد القلب رائحة اللوز في مدخل

البيت

مثلا كان

لو لم تضع ضحكتنا بمقهى صغير

ولو نشر الصبح طوق التحايا

وأفعمنا بالملذات جهرا

سأغفر

لكنها

أرهفتني

ونامت

يغيم الحبيبان في حلم فاتر

ناهض بين خصر ويحر

يدي

أم يداها
يسافر زلزالنا في التلال الدفينة
فى الشجر المتوحش
فوق الرمال الغربية:

كنت هنا طفل أسمى الجميل

هنا كنت أدعك جسمى بماء الآله

وأبكى إذا نام أهلى

تجهزنى للخسارة

ترهقنى بالحبيبين فى حلم فاتر

ثم ترمى على ابتسامتها

المدينة الغربية تشبه فى الرائحة

واللون والشوارع الترابية، فرى

اقتحمت طفولتى، وحقولا قريبة

من ضواحي الزمن. أما المعبد

المسجد الفندقي، كن ثلاثا أو

أربعا، تنحنين عاريات، مقترحات

لريح الخطر، ورجفة قد تضعف فى

السفح الذى يصل اللذة بالهاوية.

داخل إحداهن، ملتجعا بها، كنت

أنهى عن وجهى جنيا ضغفيرا.

أفسد حقل العنب الأول، وأصاب

قلوبا.

قالت لى: إذهب معى.

قالت: وأصل عبادتك فى

سرىرى.

قلت: دعينا نعرف أولا مساحة

لحنان الجلد.

غرفتى نصف مظلمة، باردة،

بأرضية ترابية، فى ركنها وقفت

بائعة المحار المسلوقة، حبلى.

وكانت عيننا الشرطى من فتحة

الباب ترين، وتعدان لستوطى
النهائى، وعندما خرجت، أخذت
أصحو آثار الجريمة: كل الذى ذرفت
روحانا من همس ومحار دافئ
وأطفال. لكننى كنت أتهيا للرجم.

الجنود أتوا

دخلوا بيتنا

ملأوا الحجرات

ومالوا إليكم لكى يأخذوكم

صرخت الى أن صحت

فى الصباح الغريب

أحدق فى صورة:

أنت طفلا

ترد التساؤل عنى

وتنحنى زما

شم النسيم

وعيد من القابلات

أحدق فى صورة:

كان صبح جديد

وأبدأ عمرى

الجنود أتوا

فى رياح الشمال

وفى نذر الغيب

تحت غموض الجنائن

وحدى صرت أحدق فى صورة

بينما لا أراكم.

باريس/نوفمبر/١٩٩٠

شعر

عن السفر والحنين

مواال لمحمد طه

محمد البرغوثي

على فرع مواال المدى
رمح الشجر فى البيد.
-وانا جئى ف ميعادى
قلبى هذيل الدوح
وف كفى طاقة قدر
وحبيبتى بنيه
لحجه .. محنيّه
غيط السبل يامطوح
ساعة لياح الفجر.
* *

ياطلة الوادى
خصر الصبيه عنيد
إلا على عنادى
واناجى ف ميعادى
أسمع كلام الشجر

قلبى يهزحف ع التراب .. والشجر عالى
عدى حمام الحمى .. عدى وغنى لى
غالى تراب الوطن .. والدم مش غالى
ياليل
ضى القمر تحت الشجر سهران
بيرسم ع التراب عناقيد
طاب اللقا بعد الغياب
والزقزقه بتمرّجج الأناشيد
عصفور خضار البدن
قلبه اغتنى بالوطن
جئع على الزغاريد
هز النسيم لما انتشى
غصن الحنان والدردشه
الى نما .. ع الإيد
شب الندى

والأرض وأخذه إليه طالعه لفوق
والدار أمان

.....
.....

الدار أمان

إلا عيون بصره من الطاقه

نظرتها خنّاقه

متعلّمه تكره حنين الرفاقه

تكره يمام في الصدر نائم على نوى الشمس

وتخاف غنا المجاريح

لما يوشوش ريح

فى الليل معدّيه

والدار أمان

.....
.....

الدار أمان

والشأى على النار

صورة جيفارا ع الجدار

والقلب ركية حنان في حوش الدار

والباب منه لايد محمد طه

ومن إيد محمد طه لحد باب السما مفتوح

طقطق ياغيط الدرّه

واقتر جحى يسطوح

واحكى بابو طه

«لحمك وهبتة نى

لما استوى جلمك

حبّ الفسيل من ضى

ناشر عليه دمك

عضمك زرعته حى

ورويته من نك

طلع السبل ع المى

حاضن غنا أهلك

نبحت كلاب الحى

حامت على سجنك

قلبك بيشفى كى

ولسه بتغنى لى؟

غنى.. أنا سامعك

وقوللى مين ذلك، جريت ورا أمل شارد

ماعرفش مين قالك

إنه قريب منك

بينك وبينه خطوتين

خطيت خطاوى ياما.. ولسه بتخطى

بينك وبينه شهقتين

شهقت جوه السجون ياما

وسطر الكرياج على ضهرك سلام دم

طلعتها للريح

ضهرك مراجع للآتين

وعنيك يتضحك ع الجروح

ولسه قلبك بيزحف ع التراب مكسور

لسه بيتصنت على طلق الميلادف البذور

والأرض بتدوس على دمك لما بتجوسها

هيه بتنشع سوسها ف عروقك..

وانت حارسها.

والدار أمان

* * *

الدار أمان

وانا الصُغير والشجر عالى

لقيتنى واقف ع العتب

جأيلك هديل أخضر

يادوب مخلص قرايه ف عشاش اليعام

وتحت باطى كتاب

راسم على غلافه عيون حبيبتى

عشمان أواجه دنيتى بيهم.

والقصيده من صهوة الدم.. لسن قلمى

ومن صفحة العين لدهشة اصحابى

وأنا عشمان أواجه دنيتى بحبيبتى وكتابى

ويادوب سبع دورات من وزنا الأخضر
ويزهو التمتع على سطح الكانون
وخطوتين في الليل..

وفجرنا يذن شجر.. وقلوب تتنفس
ويتوسوس لنواره في بال الغيط

ويتعرضها ع اللوزة وع الشمره.. ويتفنى:
آه يا جنين

آه يا جنين بترمي طرحها الهكري
في عب العيل الغلبان

والدار أمان.
* * *

الدار أمان

وانا الكبير

أنا الكبير والسما شالت براح الأرض من

قدمي

سابت على قلبي وتر مدهوح

علمني غدر الحمام النوح

ضاعت حبيبتي

وعنيها على غلاف الكتاب انطفت

وقلبي اللي ياما رسمته على جذوع الكافور

مرشوق بخيط النور

طاله العطن

لما الجذور ولقت ع الطيارات والسفن

لما الشجر خاصم تراب الوطن.

.....

.....

وانا الكبير

ندهنتي نفاهه

أخذتني وياها

وصوتك يابو طه بيرن ف ضلوعي:

«-إياك من التوهه

إن تاهت عليك الحقائق

اتشعلني في خيط الحق.

أكثر ماقولك:

الدم اللي في عروقك دا دمك

الحلم دا حلمك

والحزب دا حزبك»

.....

أبو أويده منديلك

ربطت به جراحي

وصلت ليل المدينة والقمر صاحي

-ياقمر

سلم على صاحبي ولاد قريتي

فوت ع الحواري ياقمر

فرق دموعي ع البيوت

احضن بضيك نخلها

وارسم على ترابها ملامحي..

ياقمر.. يشويش إذا تعبت خطاك

حود على شباك شبه جرحي

نايمه الحبيب ياقمر

او عاك تصحبها

اكتب بضيك ع الستائر كلمتك وامشي:

-آه يا حبيب

راحل حبيبك في المدي

المجوع شبع منه

لكنه مستنى

راحل حبيبك وانجرح

سأل الندي منه

شايل شجر مَحْنِي

لكنه مستنى

الحلم سارق دهشته

لكنه مش حلمه

والناس دي مش ناسه

لكنه مستنى

حاضن على جراحه كلام محمد طه

لما التفت قال له:

حُكْ عود نعناع على عضم الحمام
اغمس صوابك في اللهب وامسح دموعك
خاصم حنينك للشجر
ولع سيجارة دهشتك من يرتقان عينك
وارسم حبيبتك ع المطر
وامشي..
امش لحد آخر صغيرة من شعر الهلال
لحد آخر نخلة منسية في ضلوعك
لحد آخر رصيف مندوه
من أرصفة دمك
امش ماتسألشي
الدم لويسأل يتوه

الدم لويسأل يتوه
.....
والدار أمان
والشاي على النار
صورة جيفاراع الجدار
والقلب ركية حنان في حوش الدار
والباب منه لإيد محمد طه
ومن إيد محمد طه لحد باب السما مفتوح
طقطق ياغيط الدره
واقترجعي ياسطوح
واحكي يابوطه... احكي يابو طه.

محمد أحمد طه.، عضو الأمانة العامة بحزب التجمع، وأمين مساعد الحزب بالدقهلية، شارك في تأسيس «اتحاد الفلاحين تحت التأسيس» وقام بدور هام في صفوف الحركة الوطنية المصرية، قضى زهرة عمره في سجون مصر. وتوفي في ١٩ نوفمبر ١٩٩٠.

شعر
من ضلوع السفر

عماد غزالي

قطرة

في أذنيها العاشقتين

لحوال

يصاعد من أكواخ محبيها،

أو تتشكل.. غيمة حزنٍ

فوق جبين

ماخلق لغير الحزن،

يذوب نداء

بآهات نداء الحالم

والزمن الدوار

تسلل في طرقات الزمن المدار

وثيئدا..

يتغنى فوق ربابته

بمشاوير البسطاء الخيري

فوق دروب الهجرة!

يتسول كسرة!!

من أقصى أرض

صُبَّتْ فيها من أنداء الغيم

تهاجر نحو عناق البحر

حيثما تمضى نحو ذراعيه،

قد تمهل في سكنتها

-بعض الوقت-

لتنهلها شفه ظامئة

أو يرشفها جذر

قد حرقه الصبر عليها.

أو تسكن حيناً

في عينيها الرائعتين الرائيتين

لطول مشاوير البُسطاء الخيري

فوق دروب القرية،

أو تتحور.. تبض هدير

اتساع

أحب امتداد المسافات،
قلبي يعانق قلب المدى
واتساع الدروب العميقة!
أتشرب عمر الأماكن...
أغفو،
انادم بعضا من الساهرين
بأمسية رائقه،
وأنصت للفجر
أرقب عدو الكتائب
أهفو لركبانها المارقه!!
ثم أعدو على خطوة الظل
نحو الرواح الأخير
أعانق قطعانه
وهى تعنو
لرقدها المطبقة!!
وأجلس عند انكسار الأفق..
فى انتظار الذى قد يجرى!
وقد لا يجرى
أحب امتداد المسافة!!

أمام الباب
على بابها تلهو..
وتصمت عن رؤاك!
كوا من تدعوك...
هل تلج؟
ولج مغاوز
- ما إن وطأت بأرجل الحذر العصى -
وخلفها وهج!
ضرم يلوح
وأنت تخشى لفحه!
درج يؤجج خطوة
تجتاح ناصية لهذا الليل
يعنو بعده درج!!
تجثو هناك..
نطالع الأفق البعيد،
وتجعل الصمت المنطق
حاجزا لمداك..
أطلق صوتك المكلوم
ثم أرتع بساحتها
فلا حرج!
ولا تركع أمام الباب
عرج صوب دوحته
تجدها فى مدار عبيرها
تطلعك باسمه
على أثمار جنتها
فيغشى روحك... الأرح!!

شمر
خليج المـرايا
حلم سـالم

وكنْتُ أُمَيِّرُ فِي الرَايَاتِ بَيْنَ الْهُوَيَّةِ
وَالْهَوَايَةِ.

صرخ ابنُ جاري: هواءٌ غيرُ شرعيٍّ في
أصابعي،
وحكوماتٌ تطلُّ من مشرحةِ أبي الريشِ
سـالمةٌ.

المسرَّحُ مطلقاً:

سقطَ الممثلونَ على المربعِ التقليديِّ
وانكسرتْ حوائطُ،

لكن الملقَّنَ ما زال يصرخُ:
دَمٌ غيرُ شرعيٍّ في الملفِّ والفوهاتِ،
وريقٌ متعدّدُ الجنسياتِ في فمي.

أنتَ الذي علّمتني أن الخطيَ تصنعُ
الطريقَ.

فكيف تفصلُ الوردةَ عن أمراضها
العائليَّة؟
منحتُ جميلةً دمعينَ للتنظيمِ وانتظرتُ

يدورُ على نفسه الحقُّ،
يلبسُ أقمعةً من حريرِ القلوبِ،
ويمسُ على السككِ مكتسباً
بالقواياتِ:
تتخطفُ الحقائقُ إلى شهدهِ
الدائريِّ،
وتصبحُ في شدَّةِ الخيطِ -
أو طائفاً دُميَّةً.

هذه ظاهرةٌ غيرُ شرعيةٍ:
شموسُ مصنوعةٌ بالمعدّاتِ،
وأفئدةٌ من الفلّين تطفو على الخلجانِ،
وبينهما حضارةٌ زعافٌ وماءٌ غيرُ شرعيٍّ.
أنتَ جميلةٌ لي خلفَ نغمةِ الموسيقى
العربيَّةِ،
وصرَّحتَ للعابرينَ: ليست الشهوةُ
شرعيَّةً،
فأكملُ صبيّاً: وليست مصرُ الجيدةُ
شرعيَّةً.

دهوراً،
واجهت ناراً سيطبخوا السماسرة في
وعانى.

الطهارة جاهزون وقبلة الشفة السفلى
محرمه.

فمتى خذل النريف أمي؟
لم أقرأ «الأمير» لكنني أراه في الهندام
والقبضات.

أنت تكره الكنوز في العمان،
فلماذا لم تنتشل اسحاق الموصلي من
جبهه؟

فقه الطغاة أول الحكمة والشرابين
مغشوشة،
فارفعني عن يدي الفلنكات برهة لأسأل:
هل القدر كمي؟

يدور على نفسه الحق،
تلمع فوق المرايا الفتوحات
مدهونة بالمحبة،
والنفس أماره.

كتفك أم العصف مستتر في
الخلايا؟
تلك مواهبتنا أرسلتنا إلى الذبح
متنصرين؛
يتوجنا مرمراً طائفي.

لخط وأمحو:
القصد والسبيل شقرتا نصل،
فمن يعيرني حجرة لأصرخ: أرفعوا
أذنيتكم عن بابل؟
حط الغزاة في سريري فرفرف لقلق

يموت.
كتبت جميلة على شاهدة: شرفة القرصان
فخ

ضلال الروى يغطس في سحابة
السحام،
فتسقط على المدارس سماءات سوداء.
كل البواغيز فاسدة، فقولى للمحررين:
الشعراء لا يحصلون على بلادهم هدية
من الخط.

أحتاج حلكة صافية لكي أرى صديدي،
وأحتاج أن أقرأ الفصول كلها: من
القضم حتى الاحتراب.
فكوني لسانی عندما تنهض المفاصل
في البيوت،
واسألي بفتة: هل كربلاء أشرف من
مكة؟

صنّاع المحارق مرفقون،
كفیف یُقرق ابن جارى بين الغرات
والشبح؟
كان اجتماع السقيفة عامراً بالمحبين:

محبة ١: غبار وقتنة.
محبة ٢: ثروة تهزم الثورات والرصاص
عادل.
محبة ٣: أطفال نينوى يجيئون في الحلم
طائرين.
محبة ٤: الثورات تقتل نفسها بصبوة
الكرسى.
محبة ٥: حصن يضيع وأفق يضيق،
محبة ٦: إرباء الروح والعهد الوثيق،
محبة ٧: وما الحرب إلا ما علمتم،
محبة ٨: عيد الطفولة أم يذاك يمر

بردهما على نارى؟

وهذا الذى يجرى فى عروقى ليس دمي،

محب ٩: فأمزقُ مظلمتى ثم أكتبُ فيكَ قصيدة،

هؤلاء الأعرابُ المنهارونُ ليسوا
عشيرتى،

محب ١٠: زهرة الشرِّ مورقة.

تكلم بالسانِ الحزن:

عاصفةُ الصحراءِ ليست عاصفتى،
ولا أمُّ المعاركِ أُمى.

تعوّزنى زوارقُ مخفيةٍ لكى أفهمَ الريحَ
وأحصى بلادى،

أيها الربُّ: لماذا منحتنى هذه العفوناتِ
قائلاً: إنها خيرُ أمة؟

والقطُّ السؤالُ الذى دقَّ بابَ السقيفة:
كيف أتودُّ عن الكوفةِ من غير أن أنقذَ

يبدوُ على نفسه الحقُّ،
سيّدنا الزيتُ يصعدُ فوقَ

الحجاج؟
قال المرابونُ: اسرائيلُ طيبةٌ وكلُّ حليفٍ

الجماعم مؤتزرُ بالإله،
يدسُّ على الدَّمِ دماً ويتركنا

شهيديّ.
هذه صحائفُ مذلولَةٍ تحاصرُ ميّتى

ساجدين،
الرعاةُ استفاقوا على قارمِ

بالبورج،
عواميدُ مائلةٌ تشتتْ فى خطامى

عسكريّ،
وأهل المزارع يصحون فى

وأرشدتْ عن بيتى.
تلزمنى لوثَةٌ مشبوهةٌ لكى اختارَ بينَ

قُبُراتِ المشانقِ،
والسيّدُ الزيتُ يخفى المحفّاتِ فى

فضيحتين،
مرّتُ جميلةٌ خلفَ مخبأِ الرونيو وتركتُ

سُترةَ المشرقيّ ونفّاثه،
سوف تمشى الجنائزُ فى نجدٍ

شفرةً.
البلاغةُ فوق كلِّ جثة،

والقاسميّة،
والسيّدُ الزيتُ يحنو على كلِّ

والمجرمون سواسيةً كأسنانِ المشط...
وأنا أمرُّ على بلادى خلسةً أعيدُ سؤالَ

أرملة،
ويُمسكُ من يُغمضُ العينَ مسبحةً

أُمى:
هل جنينُ أبعدَ من بُخارى؟

من روسٍ يقطعها الرعبُ،
هذى المضاجعُ مهجورةٌ من لهاثِ

قال ابنُ جارى: ماذا رأيتَ من ثقبٍ؟
فقلتُ: مدنٌ سليبةٌ،

الاجنةُ
معمورةٌ بالبياضِ المسلحِ،

والمصاحفُ تحت تورنادو وسكود،
محمد بن عبد الله يستورُ خصميينَ،

عندى تواييتُ عاطرةٌ بالشهادةِ
والشحم،

وقميصُ عثمان يخفقُ فوق كلِّ دشمةٍ.

جاءَ المعاربُ يدفعُ خاتمتهُ فى

ليس هذا السائلُ على الرملِ دمي،

مقايضة

كى يفوز بوطنٍ وشاحنتى سكر،
وعلى النخبِ الأشرفِ السيدُ
الزيت يعلو
يُخَيِّرُنِي بَيْنَ خُبْرِي وَفَيْدِي،
ويبنى المكائدُ فى قبلةِ
المُسْجِدِينَ،
يدورُ على نفسه الحقُّ دورتهِ
المستمتِنةُ
والسيدُ الزيتُ يرقصُ مقتزداً
بالإله.

يُطْلَعُ عَلَى خُصْمِي مُلْتَبِسٌ:
لصوجى فى بُرْدَةِ الرَّهْبَانِ،
أوطانُ تُعَرِّبُ بِالْأَجْرَةِ،
بَقَى عَلَى مَنَذَنَةِ،

ألفا طلعة جوية كلما دقت التاسعة،
جماهيرُ مسيرةٍ بالرِمْعِ كَوْنْتَرُولُ،
تجارُ حشيشٍ من سلالةِ إبراهيم!

كيف أفرزُ الدرَّ من القارِّ فى هذا الغلسُ؟

وهؤلاء الذين يسوقون قلبى:
مجاهدون أم عَسَسُ؟

أنتِ فتحتِ كتابى وقراج:
خَلَوَ جَسَدِي سَقْفًا لِلْبَصْرِ
يحميها من طيرِ أبيابيل،
هنا الاكفانُ مرثبةٌ بالحاسيةِ
الآلية،
فاغتسلنى فى المَهْلِ وحطى
القمصانُ المكنوية فى النارِ،
فلسطينُ ابتعدت كالحب،
ولكنى لن أدخلها تحت بيارقِ
أيلول.

انتبهى، تلك نهايةُ شذوِ
القوميين:
السُّفَّاحُونَ الصُّفْرَاءُ
يُحَاجُّونَ السُّفَّاحِينَ الْكُبْرَاءَ،
وبينهما تاريخُ يهوئٍ فى بئرِ
سيانور،
ومساحيقُ تزول.

* يناير/فبراير ١٩٩١ *

حوار

ألفريد فرج

القديم والحديث يتحانقان في مسرحي

أجراه: نبيل فرج



هذا حديث قديم أجريته مع أخى الفريد فرج منذ نحو عشرين سنة، ثم أرجأت نشره سنة بعد سنة، لأنى رأيت أنه قد لا يكون مستحباً أن أنشر حواراً مع أخى، وبلادنا زاخرة بالكتاب، وأنه من الأفضل أن أدع هذه المهمة للكتاب والصحفيين الآخرين، الذين - والحق يقال - احتفلوا بالفريد فى مصر وبعض الأقطار العربية، مثل سوريا والعراق والكويت والجزائر، بصورة جعلتنى أصرف النظر نهائياً عن المشاركة فى هذا الاحتفال.

ومع هذا كان هناك من زملاء القلم والمشتغلين من يرى أننى ربما أكون، بحكم هذه الصلة

نفسها، أجدر من غيرى فى أجزاء مثل هذا الحوار، وأن العامل السلمى الذى دفعنى لاتخاذ هذا القرار، قد يكون عاملا إيجابيا لأجزاء الحوار، خاصة بعد أن تساقط أكثر أفراد هذا الجيل الذى ينتمى إليه الفريد، بالموت أو بتكعب الطريق أو التوقف. وانحسرت الأضواء، منذ منتصف السبعينات، عن المسرح المصرى الذى أراد كتابه إعادة صياغة المجتمع بشكل أكثر عصرية، واستنارة، وإنسانية.

وتحت تأثير الظروف التى أخذت تحتاج حياتنا الشكافية، وانهيار كل القيم، وجدت نفسى أتذكر هذا الحوار، فنفضت الغبار عن أوراقه، واعدت قراءته، وتبين لى أنه لا يزال يمثل، فى جوهره، الأفكار الأساسية التى عبر عنها الفريد فرج فى كتاباته الأدبية، وفى أعماله المسرحية. ورأيت أيضا أن هذا الحوار القديم يمكن أن يساعد من يريد أن يعرف ماذا كانت الأفكار التى طرحها الفريد فرج سنة ١٩٧٠ قد تطورت عبر هذه السنوات، أم ظلت ثابتة، لاجتدما يرفدها بالمياه الجارية، خاصة وأن الفريد وقت إجراء الحوار- كان قد قدم معظم انتاجه الذى حقق له هذه الشهرة العريضة، وأعنى به: «سقوط فرعون» (١٩٧٥) «حلاق بغداد» (١٩٦٤)، «سليمان الحلبي» (١٩٦٥)، «الزير سالم» (١٩٦٧)، «النار والزيتون» (١٩٧٠).

ولا بدلى فى النهاية أن أشير الى أنى لم أنظر الى أخى الفريد فرج يوما إلا على أساس المبادئ والمعانى الموضوعية التى يمثلها مع مجموعة الكتاب والمثقفين التقدميين فى مصر والعالم العربى، الذين ينتمون الى تراثهم وإلى الإنسانية فى آن واحد، الى القومية والعالمية معا، ويجدون فى العدل الاجتماعى والحرية والعقلانية والتحديث قيما أساسية، يجب أن تكون متوازنة، للإبداع المرتبط بالحياة، والتقدم والازدهار.

* ماهى الأفكار الأساسية التى تدور حولها أعمالك المسرحية، على مستوى الرؤية أو المضمون؟

- أظن أن القضية الأساسية التى تدور عليها معظم مسرحياتى هى قضية العدل. وقد سألت نفسى دائما: مالىذى يجعل هذه القضية تلح على مسرحى هذا الالحاح؟ ولا أستطيع أن أفصل بين الالحاح هذه الفكرة على، وبين سخونة قضية العدل على كل مستوياتها، فى عصرنا وعالمنا. فنحن نواجه هنا والآن تراكمات ظالمة تتحدانا... نحن الشعوب التى تتخلص من روابط الاقطاع، ولا تقنع الا بروابط اشتراكية وعصرية متمدينة. ونحن الشعوب التى طال نهبها وافقارها لحساب ملوك المال فى الغرب، لن نقنع الا باسترداد ثروتها وفرصتها المتكافئة فى استثمار بلادها. نحن الدول التى تواجه تحديات قوية، وتريد مع ذلك أن تحافظ على حقوقها كاملة، ازاء قوى طامعة مجرمة.

* ما حجم هذه القضية، أو مدى حضورها بالنسبة للأدب العالمية؟

- أظن أن فكرة العدل على مستوياتها المختلفة قد لاتكون من هموم أوروبا القوية، بقدر ماهى من هموم الشرق الآسيوى والافريقى الذى يدرك المعنى الكامل للعدل، ويدرك المعنى الكامل

للحق، ولا يملك حقه الكامل، أو عدله الكامل، حتى اليوم.

*** دعنا نطبق هذه الرؤية على النصوص المسرحية نفسها.**

- بينما تدور مسرحية «سقوط فرعون» حول التناقض بين العدل الانساني والعدل السياسي، تدور «حلاق بغداد» حول العدل الاجتماعي، و«سليمان الحلبي» حول التناقض بين التقسيم الأخلاقي والتقييم السياسي لفعل عادل.

كما تدور «الزير سالم» حول قضية العدل الميتافيزيقي المستحيل التطبيق. قضية الانسان في مواجهة «كون ظالم» وفي مواجهة فعل ظالم لا يمكن الرجوع عنه.

كما تعرض «عسكر وحرامية» قضية تحقيق العدل الأخلاقي عن طريق الفعل السياسي. أما «على جناح التبريزي وتابعه قفة» فتبسط قضية العدل الاجتماعي من خلال التناقض بين الرؤية الانسانية الشاملة والواقع الصلب.

*** هذا عن المضمون، ماذا عن الشكل الذي لا يتفصل عنه؟**

- أنزع في مسرحياتي نحو تحرير الشكل المسرحي. ومع أني أعتقد أن مسرحي ينتمى على نحو ما وحتى اليوم للتقاليد الكلاسيكية بعامة، فاني ألتمس رغم ذلك كل أو الكثير من رخص المسرح الحديث.

*** أعتقد ان الجمع بين الكلاسيكية والحداثة يدخلنا في اشكالية أشبه بمركب الموضوع..**

- أنا لا أعتذر عن هذا أوداك... ولكني أعتقد أن المسرح العربي يبحث عن شكله الخاص، أو على الأقل عن طابعه ومزاجه الخاص في الشكل. وأعتقد أن مسرحنا العربي يختلف في معظمه عن المسرح الأوربي في المضمون، وأن فرصتنا ضيقه جدا في الاختلاف عن المسرح الأوربي في الشكل.

ولعل هذا من الصعوبات الخاصة التي يعانيها مسرحنا الحديث حيث أنني أعتقد اعتقادا راسخا بارتباط الشكل والمضمون.

*** مادامت تشير الى الاختلاف بين مسرحنا والمسرح الأوربي، فهل يمكن أن تطرح هذه القضية في أبعادها الكاملة؟**

- أعتقد أن المسرح العربي يختلف ويحسن أن يختلف عن المسرح الاوربي. اننا نعيش في عالم يختلف عن العالم الذي حتمت ظروفه وجود مركز أوربي واحد للاشعاع الثقافي. في القرن التاسع عشر كانت أوربا هي المنارة الوحيدة في العالم ثقافيا ودستوريا وتكنولوجيا. وكانت كل خطوط المواصلات - بالمعنى الحرفي وبالمعنى المجازي- تنطلق من أو الى أوربا. وكانت أوربا بناء على ذلك هي المركز الوحيد للتوجيه السياسي. وكانت شعوب العالم الصغيرة التي تنطلق للمستقبل تتجه بأنظارها الى أوربا.

*** هذا عن الماضي، ماذا عن الحاضر؟**

- نحن نعيش اليوم في عالم مختلف. عالم يسمح فيه بالتوازن. فمن الناحية الثقافية شعر المثقف الأوربي بمسيس الحاجة للاتصال بالثقافات والحضارات المتنوعة في هذا العالم، حتى لقد

تأثر تأثيراً اختيارياً بالفن التشكيلي الإفريقي، وبالايقاع الموسيقي الإفريقي، وبالأشكال المسرحية الصينية واليابانية الآسيوية، وبالفن الفرعوني... كما هو معروف.

ومن الناحية السياسية أتاح التناقض المتوازن في هذا العالم لشعوب كثيرة أن تبرز الى مواقع التأثير السياسى، ومن ثم التوجيه الفكرى فى المجال العالمى.

*** فى ضوء هذه المتغيرات الجذرية فى عالمنا. كيف تنظر الى حضارة هذا العصر؟**

- ان حضارة هذا العصر لم تعد حضارة الاتجاه الواحد، وإنما أصبحت حضارة الحوار الواسع بين أجزاء العالم المختلفة.

وهذا يلقي على ثقافتنا العربية وفننا العربى، ومسرحنا العربى، مسئولية أكبر من تلك التى كانت تتصورها أجيال الماضى. هذا يتطلب من ثقافتنا العربية أن تعيش قضايا العالم كما تعيش قضاياها. أن تسعى لاكتشاف العلاقات المتجددة بين ثقافتنا وبين الثقافات المتنوعة فى العالم.

*** وأين يقف المسرح العربى فى اطار هذه العلاقات المتجددة؟**

- المسرح العربى الذى بدأ منذ مائة سنة باقتباس تقاليد المسرح الفرنسى خاصة والأوربى عامة ليخاطب جمهوراً من العارفين بالثقافة الأوربية والمعجبين بها، يجد نفسه اليوم فى ملتقى تيارات ثقافية متباينة المصادر والأهداف، منتظراً منه أن يقول كلمته المختلفة، ومع ذلك. المنسجمة مع واقع العصر وأمانى الانسان والمكملة للصورة العامة لثقافة العالم.

تواصل

وصلنا الخطاب التالي من الشاعر رفعت سلام:

«الأستاذة فريدة النقاش»

رئيس تحرير مجلة «أدب ونقد»

تحية طيبة وبعد..

اسمح لي أن أبدى عجبى مما ارتكبه محرر «أدب ونقد» فيما يتعلق بقصيدتى «مكابدة»، المنشورة بعدد شهر فبراير من المجلة، حيث تم نقل تسعة مقاطع من أماكنها إلى أماكن أخرى مغايرة، حسبما راق لمزاج المحرر، دون استشارتى أو استئذانى، علما أن الاتصال بى متاح (وقد سبق أن اتصل بى مراراً، آخرها لسؤالى عن إمكانية «اختصار القصيدة»!)

إننى أرفض هذا العبث بقصيدتى- ونصوص الآخرين- تحت أى مبرر. وموافقة المجلة على نشرها لاتمنى سوى نشرها كما هى (أمل ألا يكتشف لى المحرر- بأثر رجعى- أخطاء لغوية وعروضية وأخلاقية يخفى بها عورة ما ارتكبه) لأكبت انتاج مشترك بينى وبين المحرر، الذى يمنح نفسه حق الوصاية والاستذنة على الآخرين وكتابتهم، وينصب نفسه- عن وهم- مرجعاً أخيراً فى أمور الكتابة، بلا مستند إلا سلطة منصبه فى المجلة.

وقد سبق له أن أفسد دراسة سابقة لى، نشرت بالمجلة عن «الثابت والمتحول» الى حد اختراع عنوان عشوائى لجزئها الثانى. لايتفق ومضمونه، وحذف بعض العناوين الداخلية والإبقاء على البعض الآخر، بلا منطق، وحين سألته فى ذلك، أبدى لى اعتذاره الشديد. ولا أشير الى واقعة أخرى قريبة.

ولكن الصمت على تكرار هذا العبث غير المسئول. لم يعد ممكناً فأرجو نشر ما يفيد عدم مسئوليتى عن النص المنشور باسمى تحت عنوان «مكابدة» بعدد فبراير الماضى من المجلة، واعتذارى للقراء.

ولا أطالب بإعادة نشرها حسب صورتها الأصلية

ولكم الشكر

رفعت سلام»

الحياة الثقافية



الدورة السابعة والخمسون لمجمع اللغة العربية: مجدى حسنين/
التراث المفقود وذاكرة الزمن فى «بحر النيل» لابراهيم فهمى:
اعتدال عثمان/ البدايات الصوفية فى «احاديث» الشهاوى:
زكية مال الله/ معرض صلاح عنانى: سامى البلشى/ رسالة
باريس: ياطالع الشجرة والخطابات المتداخلة: وليد الخشاب/
المنيا: فنانون يحلمون بفد أفضل: عبد الرحيم على/
اصدارات/ أمشيسير: أحمد قسود نجم

الدور الإعتيادي والأمل المفقود

مجدي حسنين

معاجم علمية تتناول ألوان العلوم والفنون والحضارة المختلفة ، كى تواكب العربية ماطراً على هذه العلوم والفنون من تطورات وأشار د . ضيف الى أن المجمع وافق على ضم خمسة أعضاء الى شرف عضويته وهم د . ابراهيم السامرائى - العراق - وسعيد الأفغانى - سورية - ود . عبد الهادى النازى - المغرب - وعلى رجب المدنى - ليبيا - ومنير البعلبكي - لبنان - والمعروف أن مجمع اللغة العربية وافق على ترشيح الكاتب مصطفى أمين الى عضويته ، تقديرأ لتطويره لغة الصحافة ، فى حين رفض المجمع ترشيح د . أحمد هيكى د . أحمد شلبى الى عضويته .

ومن ناحية أخرى أشار د . شوقى ضيف الى أن مجمع اللغة العربية رشح رئيسه د . ابراهيم بيومى مذكور لنيل جائزة نوبل للآداب هذا العام تقديرا لما قدمه الرجل طوال هذا القرن من خدمات جليلة للغة والفلسفة والعلوم الانسانية بصفة عامة .

الإتياط بالقصص

ناقشت أعمال الدورة السابعة والخمسين لمؤتمر مجمع اللغة العربية ، والتي عقدت بالقاهرة فى الفترة من ١١ - ٢٥ فبراير/شباط الماضى ، أكثر من خمسة وثلاثين بحثا دارت معظمها حول قضايا العامى والفصحى فى اللغة العربية ، والدعوة الى محاصرة العامية وبيان ماطراً على القصصى من تغيرات ، وتأتى هذه الدورة التى تعقد سنويا وفاء للغة القرآن الكريم الذى أتاح لها الخلود على مر الزمن ، كما أتاح لها الأداء الخصب وجعلها تفخر على باقى اللغات الأخرى ، رغم الهزات العميقة التى تشرخ أعماق الناطقين بلغة الضاد بسبب الحرب الدائرة الآن فى الخليج ، والتي منعت بعض الأعضاء من المشاركة فى أعمال هذه الدورة .

وفى الجلسة الأولى استعرض د . شوقى ضيف الأمين العام للمجمع ضيف أعمال لجان مجمع الخالدين طوال العام الماضى وماتم أنجازاه فى وضع الصطلحات العلمية والفوقية فى البلدان العربية المختلفة ، كما أوضح أن المجمع أنجز عشرة



د. إبراهيم منكور



مصطفى أمين

بون أدراك حقيقة اتحادها غير اختلاف أسلوب النطق بها.

ولاشك أن اقتراح «المدنى» يمثل خطوة هامة في رحلة الألف ميل التي تسعى إلى تحقيق حلم أجيال المصلحين في الأمة العربية، كي تستعيد الفصحى مجد تخطبها بلغتها الفصحى المشتركة، وترتبط بتراتها المشتركة ارتباطاً تتبدد به أوهام من حلموا بتمزيقها وأضعافها من خلال غزو لغتها، وطمس معالم فصاحتها في أوساط عاميتها، ووقوعها في مجاهل تعود هذه العامية المنفصلة عن ماضى اللغة المجيد. ويضيف «المدنى» أن نسبة لاتقل في المتوسط عن ثمانين بالمائة من المفردات المتداولة هي ذات صلة بأصولها الفصحى. الأمر الذي يدعو كافة المتخصصين إلى بذل الجهد لاكتشاف الأصل الفصحى لهذه المفردات، واستيعاب ما يمكن استيعابه، ونبذ ما لا تسمح طبيعته مع النصوص الفصحى، مما يؤدي في النهاية إلى تنقية الفصحى من الشوائب التي تشوه جلالها.

دور المجمع

ولا بد من التذكير هنا أن مشكلة الثانية التي تعاني منها اللغة العربية بين العامية والفصحى، مشكلة قديمة قدم العالم العربي ذاته، وإن كانت تشكل في عصرنا الراهن المشكلة الرئيسية التي تتوقف عليه النهضة الثقافية والاجتماعية العربية،

وفي إطار المحور الرئيسي لبورة المجمع هذا العام، وهو نفس الموضوع الذي أختارته البورة السابقة، تناول «على رجب الدين»- ليبيا- في بحثه عن «تعميم الفصحى بتفصيل العامية» اقتراحها بتشكيل لجنة تضم نخبة ممتازة من نوى الخبرة المهتمين بأمر الربط بين المفردات العامية المتداولة وأصلها العربي، وحصر هذه المفردات العامية التي تتكون منها اللهجات المختلفة في البلاد المعنية على أن تعقب عملية الحصر هذه عملية أخرى خاصة بالتحري عن منشأ تلك المفردات ومدى صلتها بالعربية الفصحى، وطبيعة ومدى التحريف الذي لحق بها من جراء الاستعمال الدراج، على أن تصور في قاموس مبسط يسهل تداوله لدى مختلف طبقات المجتمع العربي ومستوياته الفكرية والتعليمية تداولاً من شأنه أن يمكن كل جزء من عالما العربي من التعرف ليس فقط على حقيقة الصلة بين ما هو متداول لديه من مفردات وبين اللغة العربية الفصحى، ولكن يكون من شأنه أن يمكن كل جزء من التعرف على ما هو متداول في الأجزاء الأخرى من مفردات ذات منشأ فصحى امتدت إليه يد التحريف عن طريق أساليب النطق المختلفة والمنعزلة ذهنياً عن اللغة الفصحى، وبذلك يتاح لكل جزء من عالما العربي أن يكتشف بسهولة اتحاد مضامين المفردات المتداولة في كل بلد، بعد أن يكتشف اتحاد نصوص تلك المفردات التي لم يحل

وسبق أن طرحها «ابن خلدون» في مقدمته، موضحا الفروق التي ظهرت بين اللغات الحضارية في مختلف الاقطار الاسلامية، سواء لدى أهل المشرق أو أهل المغرب وكذلك لغة أهل الأندلس، مؤكداً أنها لغات قائمة بنفسها قادرة على تأدية المقصود وتوضيحه، وكانت نظرة ابن خلدون الى اللغة نظرة تطويرية، تبحث خصائص اللغة حسب تطورها التاريخي، وهي نظرة لا يرتاح اليها الكثيرون ويفضلون عليها النظرة التزامنية أي النظرة التي تحلل نظام اللغة وهياكلها في فترة محددة.

وفي هذا الإطار يتساءل الشيخ «محمد نايل» في بحثه عن «فن التعاقب»: ماذا يضع أصحاب اللغات الأجنبية حين يفاجئهم المخترعون والمستكشفون بالجدید كل يوم في الصناعات وعلوم الطب... أبحاثون عن كلمات لهذا الجدید في اللغات الأخرى... أم أنهم يديرون كلماتهم هم على أوجه من التغير بالحرف أو بالمقطع أو بالحركة؟ والمقصود بالتعاقب هو تغير حرف بحرف، أيا كان الحرفان وأيا كان موقعهما في الكلمة، يستوى أن يتقارب الحرفان المتعاقبان في المخرج وأن يتباعدوا، وأن يكونا في أول الكلمة أو آخرها أو وسطها، والتعاقب بهذا القدر من السعة يعد أعظم الروافد في اللغة وأغزرها مادة، فتقول: «انتقم» لونه وانتقم بالتعاقب بين الميم والنون، وتقول «مد» الصوت ومدته هو تجسس هو تجسس «ويزترج» و«يزترج»...

ويؤكد الشيخ «نايل» أن رجال الطب لجأوا قديما وحديثا الى هذا التعاقب، فقالوا في القديم «نضوح» و«نضوخ» وقالوا في الحديث «أنوسيد» و«أنوسيد»، وحين تعددت أخيرا أنواع «الرادار» بتعدد المهام التي يقوم بها كل نوع قالوا: «الرادار» «الليدار» «اللادار» «اللويدار» «الويدار». ونحن نستطيع أن نقول: الكاشف-الكشاف-الكاشوف-الكوشف-المكشف-المكشاف-الكشافة.

ويوضح الشيخ «نايل» أن الاجتهاد في استخدام التعاقب محصور في الأسماء والاعلام لا في الأفعال والصفات، خاصة أن المعاني والأحداث

والألفاظ المعبرة عنها في صون وحسن مكن، لأنها حق للعرب من أصحاب اللغة وحدهم، أما الأسماء فنحن جميعا شركاء فيها ابتكر ونغير والاجتهاد فيها لا يمس جوهر اللغة في شيء. ومن ناحية أخرى يؤكد على عدم رفضه لأي مصطلح أجنبي، ولكن المهم هو جعل لفظ عربي مصاحب لهذا المصطلح الأجنبي تألفه الأذن، وقد تكتفى به في يوم من الأيام، خاصة أن حربا خفية شرسة تخطط لزعزعة هذه الأمة عن كل ما يتصل بشخصيتها وقوميتها وكيانها حتى في أسماء الأفلام والمسرحيات التي على شاكله «الواد سيد الشغال» ونص أنا ونص أنتي» و«أخويا هايس وأنا لايس» و«بم شيكا يم» وإذا كان مجمع اللغة العربية لا يملك سلطة يربدها هذه الغارة على اللغة، فانه يملك ما يترجم من مصطلحات، خاصة أنه حقق الكثير في هذا الطريق، والمطلوب مضاعفة الجهد والاصرار على العزم لاقتحام أبواب جديدة، وأن يقدم لهذه اللغة يدا في هذه المجال سيذكرها له التاريخ.

المعاجم العلمية

وليس بعيداً عن نور المجمع في محاصرة العامية وطرح الجدید من المصطلحات العربية، جاء بحث د. محمود مختار عن «المعاجم العلمية العربية الماصرة» بوصفها أقوى دعامة يقوم عليها الموضوع الحيوي الكبير تعريب العلم والتعليم الجامعي في الكليات العلمية، وهو الموضوع الذي ظل يشغل اهتمام عدد من الهيئات العلمية والتعليمية واللغوية فترة طويلة نون الوصول الى حل جذري له حتى اليوم. وأوضح د. مختار أن مجامع اللغة العربية قامت بنصيب كبير وأدت واجبها في هذا الصدر، فأصدرت المعاجم العلمية المتخصصة، وساهم مجمع اللغة بالقاهرة بالقسط الأوفر في هذه المعاجم التي لاقت ترحيبا في الهيئات العلمية والتعليمية والبحثية. وبعد استعراض لأنواع المعاجم العلمية وأغراضها ومقوماتها يحدد د. مختار بعض الملاحظات على هذه المعاجم أولها: ظهور المصطلح الأجنبي الواحد المحدد بكثر من مقابل عربي واحد

في المعاجم المختلفة، مما يؤثر البلبلة في مفهومه أو في معناه

وثانيها مشكلة إنخال السوابق واللواحق على المصطلح العربي أسوة بما اتخذته اللغات الأجنبية في مواجهة الكم الهائل من المصطلحات ذات الدلالات المتقاربة المتواصلة. وثالثهما: موضوع الرموز العلمية والوحدات والدلالات ومدى استخدامها مترجمة أو معربة في اللغة العلمية العربية، ورابعها: تلك الكلمات التي تكونت من مبادئ ألفاظ أجنبية مثل الليزر، والإيدز، والرادار... وتسلسلت إلى اللغة العربية على استحياء، ولم تلبث أن انتشرت فيها انتشاراً وياثياً كما في علم المحاسبات مثلاً... فهل يكبح جماحها أم تتحدد ضوابطها وتستبدل بكلمات عربية.

وخامسها: هذه المسألة التي ذاعت حديثاً من كتابة الحروف الأجنبية أو الكلمات الأجنبية بحروف عربية، وشاع استعمالها في لافتات الاعلام والمحلات التجارية، وقد شجب مجمع اللغة هذا الأسلوب في حينه، ولكن لا يزال مستمراً. وسادسها: اللغة العلمية المعاصرة حيث استخدمت الرموز الكيميائية بصورتها في الكتب الأجنبية بدعى أن هذا قرار دولي، وهو قرار وإن بدا وحياً في مظهره، إلا أنه خبيث في مخبره، إذ أنه فتح الباب لمزيد من التماهي بكتابة المعادلات الكيميائية كاملة بصورتها الأجنبية ومن الشمال إلى اليمين، وانتقلت العموى حديثاً إلى كتب الفيزيكا العربية، وسابمها: ويستطرد بنا الحديث إلى كتابة الأرقام في عدد من الدول العربية بصورتها المأقوفة في الكتب الأجنبية بدعى أنها من أصل عربي، وهي دعوى مشكوك في صحتها.

توصيات المؤتمر

ولم تشذ توصيات الدورة السابعة والتمسعين في كثير من يتودها عن توصيات الدورة السابقة ومن أهمها:

١- يؤكد المؤتمر دعوته السابقة جميع القادة والمسئولين في الوطن العربي أن

يكون خطبهم وبياناتهم الموجهة إلى الجماهير باللغة الفصحى.. لما لذلك من أثر في انتشار العربية والشف ببياناتها السليم.

٢- خطر كتابة اللافتات على الحال التجارية وغيرها بأي لغة غير العربية وخطر كتابة الأسماء الأجنبية بحروف عربية.

٣- إصدار التشريعات اللازمة لتصريب التعليم الجامعي في الوطن العربي حتى يستطيع الطلاب استيعاب العلوم بلغتهم الأم وتمثلها تمثلاً دقيقاً.

٤- توحيد المصطلحات في جميع العلوم حتى نزيل البلبلة القائمة فيها وحتى تصبح متداولة في بلداننا بصورة واحدة فما يؤكد وحدتنا العلمية والثقافية.

٥- محاصرة العامية في الأتظار العربية المختلفة ببيان مداخل على الكلمات الفصحى فيها من تغيرات في البنية أو الحروف أو الحركات.

٦- يهيب المؤتمر بالصومال حكومة وشعباً أن تعود إلى حروف الهجاء العربية. وأن تعمل الدول العربية على تحقيق هذه العودة المنشودة.

وعلى الرغم من كثرة هذه التوصيات التي يكاد المهتمون أن يسمعوها كل سنة عقب نهاية كل دورة لدرجة الملل من تكرارها.. يبقى السؤال: إلى متى يظل مجمع اللغة العربية حبيس الجانب الآخر من نهر النيل... لا يسمع بحركته أحد.. ولا يسأله أحد عن شكوى دوره الاعتيادي في ظل فقدان لأهمية المؤسسات في مجتمعنا العربي؟!

التراث المفقود وذاكرة الزمن في مجموعة « بحر النيل » لإبراهيم فهمي

اعتدال عثمان

خرائطنا فلسطين، جنوب لبنان، الخليج، وبين
عليه الدور، كما قال الشاعر سمير عبد الباقي
في قصيدته الأخيرة.

موال إبراهيم فهمي، أو ترتيلته القصصية
تتنمى إلى السلالة الجنوبية العفوية، يحيى
الطاهر عبد الله، أمل دنقل، محمد خليل
قاسم، محمد ستجاب، عبد الوهاب الاسواني،
حجاج حسن أنول، وغيرهم.

ويختم جنوب الوادي السحري، فتحت لهم
كهوف الذاكرة المنسية، بأساطيرها وخرافاتها،
ومعابدها، وقدس أقداسها، نهرها المقدس،
ليس كما نهر البنادر.

هنا رحم التاريخ حيث تحتفظ السلالة
بنقائنها الأولى، فطرية وغريزية، وموصولة بحبلها
السري، السماء والأرض والشمس والقمر، وبحر
النيل المقدس، كلها مفردات متواترة ومتكررة
في نص إبراهيم فهمي، تكتسب دلالات غنية

الأولة موال لأحمد فؤاد نجم:
«طبيب معايا ألم جوه الحشا
مجهول

بنا بنى لى وطن يس الأساس
مجهول
وأنا ملتى عزوتى: ناكرو جميل
وجوهل

جهل الأصول يابلد خلى المغول
داسك

وعلا ناس بالذهب ينقاصوا
بمداسك

وأنا اللى ناسك فى عشقك
والنصيب مجهول

الأولة موال والثانية كلام على موال إبراهيم
فهمي. موال قريب من الوجدان يطل بعفوية
وتلقائية على الأصول المنسية، وعلى خريطة
ضائعة مطموسة، على جدران المدن، وما أكثر

فى تنوعها وتحولاتها الشعرية الممتدة بامتداد النص.

فى هذا الالتصاق الحميم بالأصول وبالمنابع الأولى سر جمال هذا النص، وفى هذا أيضا تكمن هشاشته، التى يقدر ماتشف وترق فإنها تصبح قابلة للكسر، ويرجع ذلك إلى أن الانفصال عن الرحم الأم أمر محقوق، فلا بد أن ينمو الوعى والادراك لحركة التاريخ من خلال الانفصال عن الأصل ثم يتم الاتصال الواعى بعد ذلك، مشكلا علاقة جديدة.

إن إشارة أحمد فؤاد نجم الى «جهل الأصول» لاتعنى فى تصوورى العودة الى الأصول فى حالتها الأولى، ولكنها تستدعى نقىض العبارة، أى تستدعى معرفة الأصول، والمعرفة تعنى الوعى.

بعبارة أخرى أقول، إن المعرفة والوعى يفيدان الفوص فى الذاكرة المنسية، واستتطاق المسكوت عنه، المهشم فى الثقافة المصرية لعربية، وذلك الفوص يعد نقطة انطلاق لتكامل الذات الحضارية ولوعىها بذاتها فى سياق العصر. إننا نحتاج الى إعادة قراءة التاريخ بطبقاته المتراكمة الفرعونية والقبطية والإسلامية، فيما يسمى بحفريات المعرفة، ليس من أجل الانفلاق فى طبقة معرفية واحدة وثابتة ولكن من أجل إعادة صياغة أسئلة الحداثة فى سياقنا التاريخى الراهن.

إن ماذكرته الآن يمثل تصوورا على المستوى الشقافى أو الحضارى العام، تبدو النوية من حلاله حالة خاصة، داخل هذا الإطار ، أو المتن الشقافى العام. ويبدو المجتمع النووى، من المنظور التقليدى، مجتمعا مهمشا على حدود النوادى، لكننا إذا تخيلنا عن ذلك المنظور التقليدى ، تحقيقا لهدف السعى نحو تكامل

الذات الحضارية، فإننا نجد النوية تقدم عمقا حضاريا مهما، ظل محتفظا بكثير من خصائص الثقافة المصرية القديمة، بسبب بعده عن السلطة المركزية فى العاصمة والمدن الكبرى . ورغم ذلك فإن النوية تظل حالة خاصة، بل حالة إشكالية.

إن الحدث الرئيسى فى مجموعة «بحر النيل» يتمثل فى تهجير أبناء النوية القديمة، نتيجة لحدث آخر، غائب تماما فى النص، أو يكاد يكون غائبا، وهو بناء السد العالى، وهذا الحدث الغائب يعد مشروعا قوميا له جوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فى سياق اللحظة التاريخية ، الطامحة - آنذاك - لبناء مجتمع صناعى وزراعى عصرى ومتطور.

إنه حدث قومى إيجابى، وإن اشتمل على جوانب اجتماعية، لم تكن إيجابية فى الأحوال كلها، ولعل أهمها اقتلاع أهل النوية من أرض الجدود، وخروجهم الى شتات المدن، الأمر الذى سبب اغترابا عميقا جعل كاتبنا مثل ابراهيم فهمى يقول:

فلا البلاد بلاد، ولا الشمس شمس، ولا القمر قمر، ولا الناس ناس»

وفى حالات الاقتلاع والشتات والتحولات التاريخية العنيفة لجأ الجمعى إزاء ذلك العنف الجغرافى والتاريخى الى استنقاذ الأماكن والمواقع والتواريخ ويضفى عليها قداسة شبه دينية، كما يضفى عليها صفات خيالية مفارقة للواقع أو خارقة لقوانينه الجائرة. ولعل أدب أمريكا اللاتينية وأدب الشرق الأوسط وأفريقيا يحفل بما يمكن أن يسمى بالجغرافيا السحرية فكأننا نشهد فى «ماكندو» جارسيا ماركيز بدء الخليفة أو تصبح «فلسطين» محمود درويش الفردوس المفقود أو نجد «نوبة» ابراهيم فهمى

عرشا لسيد الكون.

إن شعوب هذه المناطق تواجه ما أسماه ت.س. إليوت التاريخ الماكر المصلوب بواسطة الآخر والمستلب لتكامل الذات. وتواجه الشعوب هذا التاريخ الماكر باستنطاق الكاتب للتاريخ المكبوت ووصلنا به، على نحو يؤكد أن التاريخ والناس لا ينفصلان، كما لا ينفصل الكاتب عن الكلمة والغم عن الوتر والقدم عن الأرض.

ومن خلال الجغرافيا والتاريخ يتم التركيز على الأصل السلافي، حتى لو كان نقاء السلالة خرافة، أو نزعة عرقية مستهجنة، وينشأ مجمع جديد من الأبطال، وتستدعى مكونات التراث الديني والشعبي والأسطوري، بل وتصنع أساطير جديدة. ويحدث تبادل طبع بين لغات أدبية متباينة كالشعر والنثر، أو المحكي الشفهي واللغة المكتوبة.

ويرى ادوار سعيد أن هذه الأشكال الفنية تمثل صورة من صور التمرد على مركزية الثقافة الغربية. ونستطيع أن نتلمس فيها منطلقات فكرية مثل الدعوة إلى الزنوجة التي أطلقها المفكر السنجالى ليوبولد سينجور. لقد ازدهرت هذه الدعوة كرد فعل لتهميش الإنسان الإفريقي، لكنها آبت إلى أقول نتيجة أخفاقها فى حل التوتر بين الذات الإفريقية والعالم. إن التركيز على الجانب العرقى يعنى من جانب آخر تأكيد مركزية الثقافة الغربية، أو يعنى من جانب ثالث تأكيد مزاعم شعب الله المختار وتميزه العرقى وغير ذلك من دعاوى عنصرية.

ويرى ادوار سعيد أيضا أن شعر نيرودا ومحمود درويش يعد نموذجا للأدب الذى يتمثل التراث الوطنى والإنسانى معا.

لقد ذكرت ماسبق أننا نجد فى مجموعة ابراهيم فهدى ذلك التمرد والاحتجاج على

التهميش بالنسبة للذات النوبية والذات المصرية بصورة عامة. كما نجد فى نصة احتفاء بالجغرافيا والتاريخ المنسى، شديد الخصوصية لأهل النوبة، الذى يعد تاريخا مصرية خالصا، ورافدا مهما ومستبعدا من الروافد المكونة لطبقات التاريخ المصرى، ومن ثم يصبح جزءا من مكونات الثقافة الوطنية للشعب المصرى كله.

وعلى المستوى الفنى نجد مقتطفات من لغات متباينة، نجد آيات قرآنية ومواويل وأغاني شعبية نوبية، تندمج بالأمثال والحكايا ولغة الملاحم الشعبية، وينساب كل ذلك بنوع من التداعى الحر، الذى ربما يحتاج إلى وقفة من الكاتب، أو وقفة مع الكاتب.

إن غياب النص الآخر، نص بناء السد وحركة التاريخ، يجعل التداعى الحر محكوما برؤية حدية تفصل بين زمنين لا يلتقيان ولا يتفاعلا. أولهما زمن سحرى هو زمن النوبة القديمة، وثانيهما زمن المساء، زمن ما بعد التهجير.

فى قصة «يا ليل يا عين» يقول الروائى: «البلد بلدان. الناس نصفان، نصف لأولاد النهار ونصف لأولاد الليل».

وأبناء النهسار هم أهل النوبة: الروائى والصبيبة والجدود الأحبة الذين أقاموا المعابد على أبواب البلاد. أما أبناء الليل فهم الذين جاؤا مع الغرب والاعادى.

وتمتد المقابلة الحدية الفاصلة بامتداد النص فتجعل الليل ليلين، يقول الروائى:

ليل النوبة هو تأخر علينا تضع يدك على قبة السماء

كأنك تعرف مفاتيحه، فيأتى والقمر للأحبة فى ليلة عيد



ابراهيم فهمى

«الساعة أمشى وحدى.. وحدى كما الأنبياء
والناس الجماعة فرقتهم ورقة من فئة
الملعون،

والناس الوحيد ولا يجمعهم معجزة».
هنا فى هذه النبرة الأسيانة الموجعة تظهر
بادرة الوعى بحقائق التحولات الاقتصادية بما
يعنى أن التاريخ لا ينفصل عن الناس فحسب،
وإنما لا ينفصل أيضا عن الاقتصاد كما
لاتنفصل القدم عن الأرض ولا الكلمة عن
الكاتب. لكنه سرعان ما يعود إلى القيمة المتكررة
فى أكثر من موضع من النص، فيقول «يوم راء
يوم، سنة راء» سنة كل الأيام واحدة وكل
السنين» فكانه يلفى حركية الوعى ويثبت الرؤية
الحدية النافية لامكانات الحركة على ضوء هذا
الوعى المكتسب.

أصل الآن الى القصتين الجميلتين «بحر
النيل» و«الزمان طواف» ويشكلان فى تصورى
نصا واحدا، يمتد أيضا عبر الزمنين ذاتهما،
قبل التهجير، وبعد التهجير. لكن النص يكتب
هنا ثراء مدهشا، من خلال استرفاد مخزون
الذاكرة النوبية المصرية الموهلة فى التاريخ
وطبقاته المتراكمة، إسلامية وفرعونية، ومقابل

ومن الليل الآخر يقول الراوى:

«أضع يدى على قبة السماء ولا أعرف
مفاتيحه».

وفى موضع آخر من النص يقول الراوى عن
ليل النوبة:

«ما ضيع منا أبدا علامات البيوت.. كان
سترا للعاشقين.. يخبئنا فى جسده عبادة،
بعدها

يعيدنا للأهبات».

أما ليل الأعادى فإنه:

«يقفل علينا بوابات البلاد.. يسلمنا
للأعدى،

من وراء الظهر خيانة، ويسلمهم البلاد، بلدا
بلدا.. ها للليل يا حبيتى ضيعنا، وضيع منا
علامات البيوت، وضيع منا الشوارع».

فى قصة «يامجمع العشاق» يتراوح النص
أيضا بين زمنين، زمن استرجاع المحكى على
لسان الأم، أو الأهل، قبل التهجير، وزمن مناجاة
الراوى لنفسه ولزملائه الكتاب فى الغربة. يظهر
الزمن الأول فى شكل فقرات محصورة بين
أقواس ضاغطة، وكأنها تكاد تتلاشى من
الذاكرة، تنصدر المقاطع الغنائية الطويلة وتمثل
الزمن الثانى، زمن الغربة.

يقول الراوى مسترجعا زمن المحكى بلسان
الأم:

«يا قمر الليل، أنت وادى الواحد مثل حبة
تمر،

حبة تمر فى صدر نحلة، يانور العين، وحيد
الرجال تطعم الأنذا ل فيه، وحدك فى الدنيا
من بعدى، كف المجرى عن الفيض، فكفت
أمك من الولادة، كخلة كفت عن الطرح فى
عزها».

ويقول الراوى مناجيا نفسه:

التاريخ الفرعوني، امتداداً إلى بدء الخليقة،
وكان خروج آدم من الفردوس معادلاً لخروج أهل
النوبة من جنة الأرض.

في قصة «بحر النيل» يقول الراوي:
«هناك لما كانت الأرض أرضاً والسماء
سماً والشمس قالت شمساً نساء
الكنوز» «نهار ياعثمان بشير، نهار
ياسيد الكنوز» فيقول ولد الكنوز «نهار
يابنات»، ويحر النيل الساعة غاضب
علينا، يقول الكلام المنقوش على كف
الملك العظيم، إذا خالف الكنوز الوصايا،
وكذبوا، ثم نسوا أن يرموا بحر النيل
الهدايا، يطردهم من الأرض التي ولدوا
عليها، ولا تتحلى النساء بذهب الملوك،
قالت البنات: هي هانم حسين، أخذت
ذهب الأميرات، تحلت وتزينت،
ثم قالت... يابنات كل الخير من عرق
زوجي عثمان بشير»

في هذه الفقرة يتمهي صوت الراوي
الأصلي ويتوحد بصوت الجماعة رجالاً ونساء،
فيصيحون جميعاً شركاء في خطيئة أولى بدئية،
هي مخالفة وصايا النهر المقدس والكذب عليه،
تماماً كما خالف آدم وحواء وصايا الله وأكلا من
الشجرة المحرمة، فحلت عليهما وعلى نسلهما
اللعنة، وخرجا من الفردوس.
وفي النص تتكرر تيمة الخروج كثيراً بصورة
تجعلها محورا أساسياً تلتقي وتتباين مع قصة
الخليقة. يقول الراوي ويكرر:

«غضب البحر ورمى الناس في بلد غير البلد»

إن النهر يكتسب في الخيال الشعبي صفات
ميتافيزيقية وهي صفات لا يضيفها الخيال
الشعبي على حقيقة جغرافية تمثل عصب الحياة
في الودى فحسب، بل يجدها كامنة في مخزون

الذاكرة وفي التراث الفرعوني.

أما الشخصيات الرئيسية في النص السابق
فهما عثمان بشير وهانم حسين ويمثلان النمط
الأعلى للأب والأم.

إن عثمان بشير سيد الكنوز أجمعين وهو
صاحب الرأي المطاع بين الرجال والنساء لكنه
أيضاً خادع ومخدوع. في موضع آخر من
النص يقول الراوي:

«كذبت ياعثمان بشير... قلت البلاد واحد،

بحر ببحر

بلد بلد، نهار يابنات، وبحر النيل ورا عا،
تدله الشمس بنت السماوات على مكاننا».

وهانم حسين من نسل الملكات الأمهات وهي
«تاج الشطين» وهي بدورها تخالف الوصايا
فتأخذ ذهب الأميرات وتكذب إذ تقول إنه من
عرق زوجها. كانت هانم حسين تقول:

«بحر النيل من حولنا نغسل فيه الذنب

والكذب».

لكن اللعنة التي يصابان بها، عثمان بشير
وهانم حسين، لا تقتصر عليهما إذ حدث ذلك
التواطؤ الجماعي في مخالفة الوصايا وتصديق
الكذبة مما جلب الغربة والشتات الجماعي.

وفي الشتات تصاب الجماعة بالعقم
فترفض النساء الإخصاب، تقول هانم حسين
لعثمان بشير:

«أمانة لا تلمس شعرة واحدة من رأسي

إلا إذا رجع الجميل «بحر النيل»، ولما غلبك
الجسد قلت للبنات على سراب الصحارى،

هاهو

البحر الجميل راجع يابنات، فخرجت له كل

بنت

دف، كل بنت غناء، وخرجت هانم وأعطتك

نفسها، فحبلت».

وتولد من الكذبة الأولى لعنة النهر المقدس
اذ تحل بالنسل، وكان هانم حسين كاهنة المعبد،
العرافة، صاحبة النبوة حين تقول:
«الساعة يولد من بطني ولد فى غيايك ياسيد
الكون»-

(بحر النيل)- كما تمساح، خرج لتوه من
فيضان عظيم.

هكذا يولد بللاج المسخ، برأس تمساح
وجسد انسان ليكون ثمرة المعصية (مخالفة
الوصايا- الكذب) ونتيجة محتومة لقلبة الغريزة
فى صورتها الفطرية، سواء أكانت شهوة
المعرفة (آدم وحواء) أم كانت شهوة الجسد
(عثمان بشير- هانم حسين).

وتمثل البنية الهيكلية لهذا الجزء من النص
تتويما محليا ملفتا على بنية قارة فى الذهن
البشرى، وفى الأدب العالمى بصورة عامة،
تتجاوز الزمان والمكان المحدد، لتجسد فكرة
الخطيئة الأولى والعقاب الإلهى الذى نزل بأنم
وحواء ونسلهما، اذ خالفا الوصايا وأكلأثمار
البشجرة المحرمة، على نحوما نجد فى القصة
المعروفة فى الكتب المقدسة.

وجدير بالذكر أن بنية النص هنا تحيل الى
هذه القصة نفسها كما وردت فى القرآن الكريم،
إذ يوجه الخطاب الى آدم وحواء معا بصيغة
الثنى بوصفهما شريكين فى أقتواف المعصية،
بخلاف التوراة التى تخص حواء بالخذاع
وغواية آدم عن طريق الشيطان المتخفى فى
هيئة حية.

أما فى قصة «الزمان طواف»، وتعد امتداداً
لقصة «بحر النيل» كما ذكرت، فإننا نجد
المحكيات ذاتها تتكرر، مثل محكية الكذبة الأولى
التي تجلت سرابا كسراب الصحارى، ومحكية
غضب النهر المقدس الذى تحول عن مجراه ولم

يرجع للبلاد عقابا لأهلها، وكذلك تتكرر محكية
رفض هانم حسين الأخصاب فى غيبة سيد
الكون، ثم استسلامها لعثمان بشير، مما أدى
الى تحقق النبوة ومولد بللاج، المسخ المشوه.
فى هذا الجزء من النص يبلغ الكاتب أوج
التوهج فيفتتح أمامه صندوق الذاكرة، ينتقى
منه جواهر التاريخ، كيف شاء.

يقول الراوى: «القرى كعبة والزمان طواف»
وتحليلاً هذه العبارة الافتتاحية للنص الى
إطار مرجعى إسلامى، تتحول من خلاله الدلالة
لتصبح القرى هى المكان المقدس الذى يطوف
حواله الزمان، وكأئها شعيرة الحج، يؤديها
التاريخ الذى لايفصل عن الناس أو الأرض،
وذلك التاريخ الذى لايفصل عن الناس،
وإنما يمتد فيهم بغير انقطاع، يفرز من بينهم
نمطا من أنماط المورخ الشعبى، أو حافظ
السيرة الشعبية، يظهر تارة فى صورة عثمان
بشير، ويظهر تارة أخرى فى صورة الداية زينب
هيرون.

أما عثمان بشير فكان «وحده يعرف فيضان
بحر النيل ومشرق الشمس، ومغيب الفصول،
وعدد البنات، وعدد الحريم، وحكايات الأحبة،
وأسماء الكونز جميعهم من حلفا حتى مصر
المدينة».

وزينب هيرون «الداية» هى ذاكرة الزمن، إنها
بلغة بسيطة، بليغة وموحية «تنبئكم بأيامكم
والموالييد» وعلى يدها يأتى بللاج المسخ، بوجه
تمساح وجسد انسان.

هنا أتوقف قليلا لفحص هذه الظاهرة
الأدبية المتمثلة فى شخصية المسخ، إن هذه
الظاهرة تربطنا من ناحية بأدب الجروتسك
العالمى، كما تربطنا من ناحية أخرى بالتراث
الفرعونى. والجروتسك صفة للفن الذى يصور

أشكالاً بشرية وحيوانية غريبة في توليفة مختلطة، لا تخضع لقواعد الممكن، ولا لتصورات العقل. وترجع نشأة هذا المصطلح للكلمة الإيطالية «جروتسكا»، المشتقة من «جروتا» أى المغارة، حيث اكتشف هذا الأسلوب الفنى فى صور جدرانىة قديمة أخرجتها الحفريات من باطن الأرض.

ولعلنا نجد فى كتاب «مسح الكائنات» لأوفيد، ترجمة ثروت عكاشة، مثالا للجروتسك فنجد حشدا هائلا لكائنات مهجنة تجمع بين الانسانى والحيوانى قد مسختها آلهة الأساطير اليونانية كشكل من أشكال العقاب الالهى الذى يقع على البشر بسبب العصيان ومخالفة الأوامر.

وفى الأدب الحديث تجسد شخصية الشيخ المجنح فى إحدى قصص ماركيز مثالا راسخا لفن الجروتسك. كما أن كتاب «عجائب المخلوقات» للقرونى يحفل بمثل هذه المخلوقات ذات الطبيعة المزبوجة، الخارقة لقانون الطبيعة. أما الفراعنة فقد عرفوا ذلك التركيب المزجى المهجن بين البشر والحيوان ونجد فى تمثال أبى

تمثال أبى الهول أبلغ تجسيد لهذا المنحى لتصويرى. وكذلك تصور النقوش الفرعونية على جدران المعابد وعلى البرديات آلهة برؤوس طيور أو حيوانات وبأجساد بشرية. فحتحور إلهة الحب عند الفراعنة- وكانت من الآلهة المحلية لبلاد النوبة- تصور كامرأة برأس لبؤة تحيطها اليوزيات. كما نجد فى كتاب الموتى تصورا لاله برأس تمساح يجلس على إحدى بوابات السماء السابعة. ويربطنا النص القصصى «بحر النيل» بذلك التراث الفرعونى النفسى من ناحية، كما يربطنا بواقع النوبة، من ناحية أخرى.

يقول الراوى:

«كذبت ياعثمان بشير.. الكذبة علامة على جبين

الكذاب، الكذبة تمساح، علامة على جبين عثمان

بشير، دخلت الروح بين فخذيك يا هانم، قبل أن يرمىك عثمان بمائه، عين الولد يا هانم كأنها

زجاج أسود من صندوق بنت أميرة من الملكات

الأمهات، على الصدر وشم الملوك، واسم الولد فى كفة يده... الولد اسمه بللاج»

إن المفردات (النوال) المتكررة فى هذه الفقرة، مثل الكذبة، الوحش، التمساح، تكتسب دلالات متعددة تجمع بين الواقعية والرمزية، فبللاج ولد من لقاء وزوج زوجة، لكنه يعد أمثلة

عن الواقع الاجتماعى لأهل النوبة بعد التهجير،

وما يكتنفه من هوان وغربة. كما تكشف هذه الأمثلة عن الباطن النفسى المغمم بحس الإثم والذنب.

بعبارة أخرى أقول إن الكاتب قد نسج من أسطورة بللاج استعارة موسعة تمثل مجازا للذاكرة، ذاكرة أهل جنوب الوادى. وتشتمل هذه الاستعارة المجازية على الجانب الواعى والجانب اللاواعى. وتوظف الشخصية المتسمة بالقرابة وغير المألوف لبيان الموقف المأساوى لحال الاقتلاع من الأرض والتاريخ القديم، وهو موقف مدرك على مستوى الوعى. كما توظف

«لفتنى الى هذه النقطة دراسة الدكتور فريال جبورى غزول المنشورة فى مجلة «أدب ونقد» العدد الخاص عن أدب يوسف إدريس، وقد استغدت من تحليلها للأمثلة والاستعارة الموسعة بالدراسة نفسها.

الشخصية رمزياً، على مستوى اللاوعى، لبيان تشوه السلالة عن طريق التهجين الحضارى، وكرد فعل لهؤلاء الناس تجاه قيمهم ومثلهم العليا الروحية المهددة بالاندثار. وما استدعاء الملكات الأسهات ووشم الملوك على الصدر إلا محاولة من اللاوعى لاستنقاذ التاريخ المهدد بالانقطاع، بل إننا نجد شواهد أخرى فى النص تواصل محاولة تأكيد استمرارية حضارية وتاريخية مازالت كامنة فى اللاوعى، وخصوصاً ما ارتبط منها بنهر النيل:

يقول الراوى على لسان بلاج، المسح المهجن، ولهذا دلالة:

«للبحر رائحة تدلنا عليه، فكله، يملك يافتي يا أمير، ياطالع بالخير، يانازل بالخير، ياسيد البحر، أخلع عمامتك واغسل وجهك للمرة الأولى، فى المرة السبعين، يرجع لك وجهك القمر... كلمى يا بحر أكلك، تعطيك الأرض فمها جوعانة، فتشبع، تعطيك جسدها عريانة، فتلبس».

وإذا رجعنا الى العقائد المصرية القديمة نجد أوزوريس، إله الخصب والنماء والعدل، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بنهر النيل، بل أن أوزوريس فى الأسطورة الفرعونية هو الذى يجلب حابى (النيل) من ينبوعه، فيفيض جسده على الأرض. ومن الابتهالات الموجهة الى أوزوريس فى طيبة نقرأ الفقرة التالية:

«عندما تغمر الأرض فإن الأشياء كلها تتولد... إن فيوض جسدك تجعل الحى والميت يعيشان... ياسيد الأعشاب الخضراء... ياأيها القدير.. يامادة الحياة».

وفى فصل المحاكمة من كتاب الموتى الفرعونى نجد المتوفى يتلو ترانيلته الموجهة الى أوزوريس قبل أن يوزن قلبه بميزان ماعت، ربة العدل، فيقول:

«إنى أعرفك وأعرف اسمك وأعرف أسماء الآلهة الذين يعيشون فى قاعة الربة ماعت». وإذا لاحظنا تماهى أوزوريس بالنيل من ناحية، واتفقنا من ناحية ثانية أن الخطاب فى النص القصصى يتمثل ذلك التماهى فى اللاوعى، فإننا نستطيع أن نجد علاقة وثيقة بين النص الفرعونى والنص القصصى الذى بين أيدينا.

يقول الراوى:

«البحر ساعة أسماء غير أسمائه، حتى لو ضربت

المجرى بألف كلمة مقدسة لا يكلمك». إن دلالة معرفة الأسماء فى العقيدة الفرعونية، تكتسب أهمية كبيرة، إذ تمثل شرط دخول الميت ملكة السماء حيث الحياة الأبدية، أو بعبارة أخرى استمرار الحياة والضارة والتاريخ فى ملكة السماء التى تتشابه كثيراً - فى الخيال الفرعونى مع ملكة الأرض. أما شرط النبوة المتعلقة ببلاج، أى استدعاء وجه القمر بعد التطهر بماء النيل، فإنه لا يتحقق، علامة على الانقطاع التاريخى الحادث فى الواقع.

ولعل أوضح رابطة بالتراث الفرعونى، يتمثلها لاوعى الكاتب، تظهر فى تلك الفقرة، التى تتناول وزن القلب، إبان محاكمة الميت فى حضرة أوزوريس.

يقول الراوى:

«العدل يا بحر محكمة، وانت حاكم، فى الكفة اليمين

قلب ولدك بلاج، فى الكفة الشمال قلوب الناس
فلا رجحت إلا كفتى».

إن بلاج يضم الطهر والنقاء، إذ ترجع كفة قلبه مقابل قلوب الناس أجمعين، إلا أن الكنية الأولى، أو الخطيئة البدئية التى اقترفها الأهل- ولعلها أيضا إشارة الى الانقطاع التاريخي- تحولت من صفح النهر الغاضب، فدين الآباء معلق برقاب النبء، كما يقول الراوى فى النص.

عندئذ يصبح بلاج فرجة البنادر، يطوف به ضراب النار، فيتفرج الناس على عورته ووجهه التمساح. وضراب النار هو منفذ القصاص من عثمان بشير، النمط الأعلى الرامز للأب. يقول ضراب النار:

«أبيع لحم ولدك (بلاج) كما يعتنى، كل شىء فى جسده بقرش... والقرى كعبة والزمان طواف».

هكذا نطوف مع الكاتب من التراث الإسلامى الى التراث الفرعونى لنرجع الى التراث الإسلامى من جديد.

استرجع الآن بعض النقاط التى ذكرتها متناثرة فى تحليلي لمجموعة الكاتب الموهوب إبراهيم فهمى. إن الكاتب يسترشد على مستوى الرؤيا خصوصية التاريخ النبوى القديم والحديث، وذلك التاريخ يشكل جزءا من الحقب التاريخية الفرعونية والقبطية والإسلامية، التى تمثل ثقافة الشعب المصرى وعمقها الحضارى، وتؤكد خصوصيتها التى تندمج فى الثقافة العربية وتثريها.

ومن خلال هذه الرؤيا يستقطب الكاتب أحيانا فى موقف حدى فاصل بين الشئ

وضده، بين الأبيض والأسود، الخير والشر. وينجح فى أحيان أخرى فى استنقاذ الجانب التاريخى الذى يستوفده، عن طريق ربطه ببنى هيكلية قارة فى الذهن البشرى وفى المعرفة الإنسانية بصورة عامة، كما يربطه ببنى أخرى تراثية عميقة الغور فى المخيال الجمعى المصرى.

وإذا كان الإدراك الإيجابى لحركة التاريخ مائزًا غامضا لدى الكاتب فإن تطوير الوعى يحتاج منه جهد بؤوب. ذلك فى تصوّر هو الأفق المتسع الذى ينتظر الكاتب بجدارة.

وعلى مستوى الشكل يمكن توصيف بنية العمل على انها بنية مائية متدفقة، مناسبة بغير حواجز، تقوم على التداعى العفوى والمزج الفطرى بين عناصر متباينة، تمتع من مخزون الذاكرة. وهذا التدفق التلقائى الأسر، شديد الصفاء والشفافية يحتاج أحيانا الى زمام التكثيف والتدقيق فى الاختيار.

ولو لم تكن الموهبة عفية أصيلة لما طالبنا بقيود الصقل والتشذيب والتكثيف.

علينا إذن أن ننتظر وصول الكاتب الموهوب إبراهيم فهمى إلى المعادلة الصعبة التى حققها فى أكثر من موضع فى نصه المدهش «بحر النيل». تلك المعادلة التى تجمع بين التدفق التلقائى وإحكام الصنعة القصصية.

لقد استطاع الكاتب أن يفوح فى منجم ذهب الذاكرة التى لم تنضب. ولقد استخرج أحيانا المعدن الثمين فى شكله الخام، وصاغ منه- أحيانا أخرى- قلادة الملوك المعلقة على صدر بنت بكر من بنات الكنوز تسمى «القمر بوبا»

والأولة والخاتمة موال على اسم مصر.

البدايات الصوفية في «أحاديث» أحمد الشهاوي

د. زكية مال الله

«الأحاديث» للشاعر «أحمد الشهاوي».
لاشك أن الشاعر قد استمد ينابيع شعره
من عوالم ومساحات متميزة، «إن شققت
قصيدة وجدت فيها عالماً، وإن استنبطت كلمة
وجدت بها أعماق بحار وأعالى جبال».
والترميز عند المتصوفة ضرورة تقتضي
الاستغراق الشامل والنزوع إلى تجريد
المحسوس للوصول إلى الصورة الكامنة وهذا
ما يحدثنا به المتصوف المذكور بقوله:
قالوا تحدث بالصريح منم الحديث

بغير رمز

فأجمعهم هل عاقل يرمى الكنوز

بغير رمز

وهذا الاستغراق الرمزي يمتلك الصوفي
فتغدو كل كلمة عالماً زاهراً بالحياة. وقد كان
الفضل العنزي بالكورة «رمز المرأة» في شعر
الحب الصوفي كما تمثلته أشعار قيس ابن الملوح
(مجنون ليلى) وعبد الرحمن بن أبي عمار
ويحيى بن مالك وغيرهم وقد أحدث هذا المزج
بين الحب الانساني والحب الالهي لما بينهما من
سمات مشتركة في النزوع إلى العلو والتسامي
بحيث يحقق كليهما مقولة «الحب للحب»

ليست اللغة في الشعر صورة للفكرة بل
هي الفكرة ذاتها، وكلما تعددت الصورة
المكتوبة لقصيدة واحدة، دل على أن الفكرة
تستطيع أن تتمكن من وجود الشاعر وتسرى
عبر هياكل لفته لتتضح بما ثقل به من معانٍ
وفروض فاللغة والفكر اذن هما تجليان لحقيقة
واحدة، هي اللغة ظاهرة في الفكرة والفكر
متجسد في اللغة. بل إننا على حد تعبير «ابن
عربي» حروف عاليات لم تقرأ، وإن العالم لغة
مقدسة تجمع شملنا».

وقد وصفت لغة الرمز الشعري بأنها فردية
وعالمية، ضاربة بجذورها في البنية، منفتحة
على التنوع ومتغلقة على ارادتها المبدعة.
وطبيعة الرمز الشعري أنه يكشف ويحجب في
آن واحد كما أنه اتصال «دائب» بالعلو في
طابعه الالهي وطابعه الإنساني. وعلى هذا
تضعنا اللغة كما يرى بعض الصوفية في حضرة
الوجود بانكشافه واتحجابه وقرينه وبعده.

وفي محاولة للتعرف على جملة الرموز
التي انغرد بها قاموس الصوفية وما أضافه إلى
البنية الرمزية من أفكار سأمثل لتجريتي تلك
البروق الصادقة التي اندلعت منها قصائد ديوان

وليس للمحب غاية سوى محبوبة. وقد أسس الصوفية بنية «الحب الالهي» على «التجلى»، فالنفس الانسانية حين يهاجمها النور الالهي، تثقل وتباطئ، فإذا ما طويت الحجب وأشرقت النفس بالأنوار العليسا لم تبق إلا المشاهدة، فالتجلى هو تلقى الأنوار والمشاهدة انعكاسها. بذلك أقام الاتجاه الصوفي الوحدات المترابطة بين الحب والتجلى الالهي والمشاهدة والابداع الخيالي ومن خلال هذه الوحدات تبرز «المرأة» بوصفها رمزاً على الله المتجلى في صورة محسوسة.

ولما كانت معرفة النفس هي معراج الانسان إلى معرفة الله فإن الرمز الانثوي لدى الصوفية ليصبح تجسيداً للنفس من ناحية ومظهراً للتجلى الالهي في الصورة المحسوسة من ناحية أخرى ومعرفة المرأة من خلال عاطفة الحب والعشق موصلة إلى معرفة الله. وهي المرأة التي تعكس كينونة الرجل وتحتمض وجوده الخفي.

وهذا ما نستشفه في «حديث العشق»

من عشق، فشف، فذاب
فأب إلى زمرتنا، ثاب
فأسكنه الله سما... وسماه.

وحينئذ الرجل إلى المرأة إنما هو حينئذ الكل إلى الجزء والنفس إلى موطنها وغاية الحب هو الاتحاد، وأن تفسير ذات المحبوب عين ذات المحب وذات المحب عين ذات المحبوب.

حديث الوصل:

صحراء القلب اخضرت
من مائك... يا

فانسبني في، سميتي... يا
اقتلعي شجرة أبيض يصعد
حيث يكون الغيم هنالك.. يا

يكتب سيرته الأولى من مائك فوق
سمائك.. يا..

فالتركيب الشعري إذن لرمزية الشعر الصوفي إنما هو تركيب للمنظور الالهي والمنظور الانساني لحساباته بنية تنحل فيها الانثى إلى رمز يترجم لغة من لغات العلو.

وقد تحدث ابن عربي في «ذخائر الاعلاق» من الشيخ زاهر بن رستم وابنته «النظام» بوصفها شخصية محسوسة تنبئ عن رمز عبر الشاعر من خلاله عن مواجهة وتجلياته، وهي تبدو تشخيصاً مثاليا لوجود طامع إلى تحقيق الله. فإذا ما ادركنا تلويح «ابن عربي» للنظام بوصفها إشارة إلى حكمة علوية مقدسة «فسوف ندرك كيف استحوذ خيالها عليه وتحول إلى رمز نتجعة للتجلى الالهي

حديث الحب..

لست النظام
ولست سلطان التصوف

بل... أنا أحمد، وانت بستان التشوف

سيدى.. خصنى بالنظام

وخص حبيبى بمن هو أعرف

ولا يخفى في ضوء هذا التركيب الرمزي للحكمة الالهية، الامتزاج في رمز المرأة بين الشعور الذاتى الخالص والأوصاف الخارجية المحسوسة التى تفرق في مزج جمال المعشوق بنزعة حسية شهوانية تزيد الرمز إبهاماً وغموضاً

حديث الجميلة

اشرب نهارك في شاي الصباح

وخذ قيمة ليلك الحانى

من حزن عينيه ومن ساحة صدرها المتمد

من دلتا البلاد إلى نيل الصعيد



وسافر فى خلاياها البعيدة وامنع عطاياك.
و«الفناء» لدى الصوفية هو فناء روية العبد
لفعله بقيام الله عز وجل على ذلك، وهو مع
«الاتحاد فى الحب» أعلى كرامة روحانية يصل
إليها المريد، وهو فضل «يمنحه الله كما يشاء
لمن يشاء كما يؤكد ابن عربى بقوله»
أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا
فاذا أبصرتنى أبصرته
وإذا أبصرته أبصرتنا

وابن عربى بذلك يسير بذات المنهج الذى
سار عليه أغلب المتصوفة فالنفس فى «تجربة
الفناء» ترجع إلى الاتحاد بالله الذى صدرت
عنه والوصول يكون وصول البداية ووصول
النهاية وصول البداية أن ينكشف العبد جليلة
للمحق ويستغرق به، ووصول النهاية أن ينسلخ
العبد عن نفسه ويتجرد له كأنه هو.

حديث السجن...

الله يسكننى وأسكنه

وأعرفه ويعرفنى..

نحن روحان حللنا بدنا.

حديث الفناء

كل نفس تغنى

وتبقى المنازل محفورة بالسكوت

تزول الزواجل

يبقى الفتى يحصد العنكبوت

وقد اتخذ الصوفية رموزا عديدة فى

أشعارهم على النفس التى تغد السير وتقطع

المراحل للطريق المفضية إلى الله والذى وصفه

ابن عربى بأنه سفر «روحى» ومعراج إلى الحق

وغاية حديث الاسراء

نويت، سريت، فرحت، فرحت

فللت، فطفت، فشتت، علوت

سموت، رأيت، وصلت
ووصلى كان وصول الفتى للفناء
واختصار الدنى فى عيون القلوب
الاتحاد هو الصعود فى المراقبة
الى الاستغراق الكامل إلى الفناء
النهايات:

كل شئ فيك يعرف أن باب الأرض لى
أن وجه الله لك

فلماذا يابراق

تركب الجو، وتخط للسما

عودة الروح الأخيرة

الاختيار:

استفت القلب وقل:

هل تلقى وجه الله الآن

وترحل للملكوت..

تعاشق حوريات الله

وتدخل فى الأهذاب مليكا

توج فوق عروش الحسنات.

الشاعر قد عبر عن معراج روحانياته إلى
عالمها الأصلى وتبين عن حقيقة الأكوان:

السؤال

ياولدى

بعد قليل يبدأ سفرى

ألقى وجهاً أبداً يومى به

يفغرنى ضوء بهار عيونته..

أغرق حتى أحياء... وأسافر

وفى معراجيه ماب إلى المتاب بعد أو

قبل...

المتاب

هل يتوب المسافر من سفرة

كسرت قلبه

أم يذوب ملح الحنايا بكاس المحبة

والانتظار

ويشرب ماء المودة

من حفرة حضرتها يد فى سماء السما.

وكما تحول شعر الغزل لدى المتصوفة الى

مكافى رمزى للحكمة المقدسة والتجلى الالهى،

فقد اشتهرت «الطبيعة» فى شعرهم الى رمز

على وحدة الموجود «وحدة الشهود» فالاشياء

المتعينة لا وجود لها من ذاتها، وإنما وجودها

قائم بالواحد: وكما التبتت هذه النفس الواحدة

بالصور الحسية، التبتت الوجود. بالاشياء

والصور المتقابلة من طير وسفن وأسماك

يقول ابن عربى

طلعت لنا بالأبرقين بروق

فصنعت لها بين الضلوع رعدو

وهمت سحائبها بكل جميله

وبكل مياه عليك تميد

فجرت مدامعها وفاح تسيمها

وهفت مطوقة وأورق عود

فالتجلى الالهى فى أشكال الطبيعة هو

تجلى يستبطن الصوفى بواسطته الألوهية فى

حضورها فى خلال عيان يشكله الوجدان

والخيال المبدع وتعد وحدة الوجود ذروة الوصول

الصوفى ومنتهى ارتباطه الروحى.

حديث القمر

شق الله القمر إلى نصفين

نصف له.. والنصف الآخر أين..

يستبطن الشاعر الحكمة الالهية فى بناء

رمزى على صورة القمامة التى حطت، ففتحت

أبواب السماء واستشف قلب الفتى بما يهفو

اليه.

الغيم

غمامة حطت على كفى

وألقت حملها..

قالت.. كل ما بى.. ليس لى

نصف لأرضكمو يغير شكلها

ونصف للفتى أحمد... يعيد لقلبه بعض

الأمان

البحر

قل إن الشمس تحبى من البحر

ويحرك يأتينى من عينيك السوداين

ويغدو مطراً يحضن كل أراضى

ويسأل فى حزن

مالى لا تبهخر

باق فى الارض

وياق فى القلب، وياق فى الملكوت.

وقد اعتقد الصوفية برمزية الحروف

واستندوا فيه الى نص قرأنى صريح يتعلمق

بالكلمة الالهية «لن» وهى رمز للارادة الالهية

التي تخصص القدسه. ولما أراد الله وجود

الأعيان.

يقول ابن عربى...

إن الحروف أئمة الألفاظ

شهدت بذلك ألصق الحفاظ

فالألف رمزا للذات الالهيه فى تنزهها

وتعاليتها ، و«الباء» إشارة إلى القيرمية التى
تعميت بها الأشياء ، والهاء للهوية والحاء
للحواميم التى بدأت بها السور

النون

ضاعت خطوط الأرض من تحت اليد
تلك التى خطلت خطوطا
ضوؤها ضاد الضياء
وسمتها سين السنأ
وشمسها شين الشتا
وحالها حاء الحنا ..
والزن تعرج للسمأ
وتقول « كن ياغنى فتكون »
الجسد

جسد على مرأتى الأولى
نونه.. نار توجع مابى
تشاكس الماء البعيد وتعتلينى
داله.. دالت ديولتى وزالت أرضى العظمى
وراح الصولجان
تكسرت سفنى وأدركنى جنونى
ياؤه...

لامه....
حازه...

إننا لنجد فى علم التصوف تصورات رمزية
للحروف تتناول أفلاك الحروف وطبائعها.
وفى سياقة رمزية الشعر الصوفى، تبدو
التراكيب المجازية من حيث أنها اشكال
رمزية..) ينبوع الذى تغترف منه
«المصطلحات الصوفية» المتعددة معانيها
ومكنوناتها..

«فالوقت» عبارة عن «حالك» فى زمن
الحال، لاتعلق له بالماضى ولا بالمستقبل.
الوقت.

شجر الوقت نادانى

وأعطانى سره

قال كن.. كافا تكون هى الكمال

وسفر تكونين المجرة

نوناً.. تنزل لجملها الأرضين والأقمار

والأطيأر والطالعون إلى وجه الحبيبة مرة فى
إثرمرة.

«والحال هو مايرد على القلب فى غير تعمد
ولا اجتلاب ومن شروطه أن يزول ويعقبه المثل
إلى أن يصفو وقد لايعقبه المثل وقيل الحال
«تغير الارصاف على العبد».

الحال

حالى يترجمنى إلى لغة تقول ولا تقول
تقول بأننى ولد رسول
تقول بأننى وطن جميل
تقول بأن شمس الله ماء
وأن الماء بعض من رحيل.
«والجمع» إشارة إلى خلق يلى خلق وقيل
مشاهدة العبودية
الجمع.

لاتسقى وحديفما عودتنى وما علمتنى
أن أدخل النار البعيدة دون نار
تقل فؤاوك حيث كنا سيدى
فاللفظ أحرص والمحاظ تكلمت
والصحب ينتظرون أن تغد الديار.
و«القرب» القيام بالطاعة وقد يطلق القرب
على حقيقة قاب قوسين

القرب

تيمن .. ويم وجهك الآن شطرى
أنا الوطن القريب المتبعد
أصحو وأغفو ثم أنه لا أحد
غريب .. حتى صرت غبرى
شرقت .. حتى شاب شببى
وانبرى قلبى.. يقلب قهرة العمر الأخيرة

و«التجلى» ما ينكشف للقلوب من أنوار
الغيوب

التجلى

بين عشقين يصعد هذا البعيد
ويقرأ آياته للجميع
ويند من تحت وجه الغيوم العباد
ويتلو أنا قمر يتجلى من سماء تعالت
أنا قمر «يتقلّى فى زيت مزن تتالت
أنا قمر يتقلّى وجوه نساء تقول وقالت
أنا قمر يتولى حراستكم من حروب تتالت
فهلا شريتم دمائى ودمى
وهلا سكتتم قلوبى وسعى
لكم دينكم بإعهادى ولى دين هذى البلاد.
و«الجسد» كل روح ظهر فى جسم نورانى
أو نارى أو نورى

الجسد

جسد على مرأتى الاولى
أقرأ سطرًا فسطرا
ألمسه حرفا فحرفا
أفك رموزه رمزا فرمزا
أباركه وأغض العينين منتصرا
الله ما أجعل الجسد، الله ما يدع الجسد.

و«النور» كل واره الله بطريق الكون عن
القلب

النور

شاهدت النور
فقطت، وفقت أفعالك
فاضنت كل فيوضك فى الأرض
وخضت بحار العشق لوحك
مت فعشت.. فعادت كل جبالى لك..
و«الخلق»

حجاب وانت حجاب والحق متعجب عنك بك
وانت محجوب عنك بهم فانفصل عنك تشهد

الخلق

نام النجم
ونامت شمس الليل السودا
قلبى يصحو فى منتصف الحزن ويسأل
سته أيام راحله
سته أيام قادمة
هل ينشئ رب الكون الكون من
الأول.. هل.. هل..؟

و«المتاب» فى السقطة والتى هى عكس
الغفلة

المتاب

ريشا كان طير التذكر يسأل
كان المسافر يعلى الفؤاد صوارى
فوقها خطت يده.. رجا.. رجا.. رجا
واذا كان وجود الحق هو عين وجود الخلق
فالفرق بينهما راجع الى أن الانسان لا ينظر
اليهما من وجه واحد. وأعظم مجال يعبد فيه
الحق.. هو الهوى.. وهو أساس كل عبادة
وحق الهوى إن الهوى سبب الهوى
ولولا الهوى فى القلب ما عبد الهوى.

المراجع

- ١- الشعر رقيقى / تأملات واعترافات (دار المريح)
(أحمد عبد المعطى حجازى)
- ٢- الرمز الشعرى عند الصوفية- دار الاندلس- ١٩٨٣
الطبعة الثالثة (د. عاطف جوده نصر)
- ٣- مقدمة فى التصوف- دار المعرفة- الطبعة الاولى
١٩٨٩ (صهيب سمران)
- ٤- من رسائل سيدى محى الدين بن عربى- مكتبة
عالم الفكر ١٩٩١ مراجعة عبد الرحمن حسن محمود
(الشيخ عن الدين بن عربى).
- ٥- ذخائر الأعلام (شرح ترجمان الأشواق) حققه محمد
عبد الرحمن الكردى (الشيخ محى الدين بن عربى)
- ٦- الأحاديث - الهيئة المصرية العامة لكتاب- الطبعة
الاولى ١٩٩١ (أحمد الشهاوى)

معرض اختلاف عليه المثقفون

سامح البلش

آخر، وأعتقد أن الذي شاهد المعرض وحكم هذا الحكم، ربما يكون قد تعرف فقط على الأعمال وربطها بالموضوع دون الخوض في مدلولاتها، فالتعرف على اللوحة شيء والقراءة بالمعنى العميق شيء آخر.

إن النمط الذي يتعامل معه عناني له جمالياته التي لا تنتهي، فيبكي أسور سيزان وجويا الذي ترك البلاط وانتمى للفئات الشعبية في آخر أيامه والعديد من الفنانين الرواد المعظم في الفن المعاصر خاضوا هذا العالم، وتعاملوا مع الطبقات الدنيا والعامه لفترات طويلة كانوا يبحثون منها عن القيم الجوهرية والاصيلة التي لا تنتهي بمعرض أو معرضين.

لقد تربى الفنان في صباه بين حي القلعة والعجوزة وكانت الحياة الشعبية غاية منذ أن كان طفلا، ينهل من حياة أولاد البلد، والعمال، والدرائش، والبيعة الجائلين وصوت النسوة الشعبيات والأطفال، ومحاولاته الدويه أن يوصل مناجاتهم، وأحاسيسهم ورأية مباخرهم الى المشاهد تعد حالة من التفرّد التي تميز بها الفنان.

وفي رأيي أن الأسهام الذي يقدمه صلاح عناني في نقل الحياة اليومية، بعد نوعا من معايشة الغالبية العامة في الشارع المصري في محاولة خلق همزة الوصل بينهم وبين هذا الفن الرفيع الذي يشبه الأغاني البسيطة لسيد درويش وأشعار بيرم التونسي بحيث لا توجد أي صعوبة في مشاهدة الأعمال بل يتذوقها حتى لامي فاكوان الأشياء كحامي في الطبيعة ولها وظيفة تعبيرية ليست جمالية في حد ذاتها.

بعد جولة بين لوحات معرض الفنان صلاح عناني المقام بآتيليه القاهرة التقينا بعدد من المثقفين على مقهى زهرة البستان القريب من الآتيليه، ودار جدل بيننا حول أعمال الفنان فكان البعض معجب بأسلوبه ووجهه نظره، وما يتناوله من معالجات لشخصه- سكان حواري القاهرة- والبعض الآخر يرى أن الأعمال جاءت متكررة دون اضافه تذكر

الجدير بالذكر أن كلام من وجهتي النظر استوقفني لطرح عدة تساؤلات، أهمها: ماذا تعني اللوحة عند عناني، وهل استهلك مالهيه من مفردات خاصة بهذا العالم الثري الذي تناوله؟ وسبق أن أجاب عناني على التشيف الأول من السؤال في لقاء لي معه قائلا: «إن الفنان له دور إجتماعي بالأساس، وهذا لا يعني أن يقال هذا نظريا بل يجب أن يمارس عمليا. واللوحة عندي (الكلام لعناني) تعبر عن الواقع الشعبي والهدف هو محاولة فهم ورصد طابعها الثقافي والنفسى والحياتى وتصوير مظاهر الحياة اليومية. وبالنسبة للموقف الجمالى فهناك أولويات أهم منه وهى الاتصال بالجمهور».

وبإعتبار الفنان يمثل طليعة أو له دور الريادة، فعليه أن يكتشف اللغة المشتركة. بينه وبين الناس بروح الجوهر وليس بسطحيته. والمتتبع لأعمال عناني غير الذى يشاهدها لأول مرة، فالأول استدعى مافى ذاكرته من أعمال سابقة.

وأصدر حكما قاسيا وهو اتهام الفنان بأنه تاجر واعلامى!! وكان الفنان مطلوب منه أن يقيم معرضا عن موضوع ثم يقدم غيره فى معرض

«ياطالع الشجرة» والخطابات المتداخلة

وليد الخشاب

أنه مجال يتقاطع فيه خطاب المخرج وخطاب المترجم مع خطاب المؤلف، مما يعيد خطاب التاريخ إلى مستوى أقل أهمية، بحيث يختفى هذا الخطاب تحت زخم إنتاج العرض في مكان غير المكان الذي كتب فيه (مصر) وفي زمان مختلف (ربيع قرن تقريبا بعد كتابة المسرحية في الستينات).

ومقالنا هذا يحاول استخلاص كل من هذه الخطابات الأربعة، من خلال العرض، متفاضيا عن تداخل عناصره

(١) خطاب المخرج:

يقدم العرض صورة لبلاد العرب في عيون مخرج فرنسي أكثر مما يقدم صورة لخاصية الزيتون في قاهرة الستينات. ولذا تلمس إشارات، لاشك أنها نتيجة إسقاط صورة بلاد شمال أفريقيا التي كانت تحت الاستعمار الفرنسي، وصورة المجتمع الفرنسي الحالي، الذي تعيش فيه جالية عربية كبيرة، وربما أيضا صورة تركيا التي كانت طوال ٣ قرون عدوا لأوروبا، ورمزا للإسلام (حيث أن العروبة والإسلام كثيرا ما يختلطان في ذهن الفرنسيين، حتى المثقفين منهم).

الديكور: يمثل صحن منزل كبير، (أو قل قصرا صغيرا) ذا أقواس طابعها تركي. الحق أن تلك العمارة تنتشر في حوض البحر المتوسط عموما لكنها لا تميز مصر بالذات، ثم إن مهندس الديكور لم يراع المستوى الاجتماعي للفنش بالسكة الحديد بالمعاش قدر مراعاته لتقديم صورة لمنزل

عرضت مسرحية توفيق الحكيم «ياطالع الشجرة» لأول مرة بالفرنسية، على مسرح قصر ثقافة كريتاي (في ضواحي باريس) في نوفمبر وديسمبر ١٩٩٠. ولعلنا نذكر أحداث المسرحية التي كتبت في الستينات:

اختفت بهانة، زوجة بهادر المفتش بالسكة الحديد بالمعاش. في التحقيق، يدلي بهادر بالقول يقولها المحقق على أنها اعتراف يقتل الزوجة، خاصة وأن المفتش يستدعي من ذاكرته درويشا يؤكد أنه (بهادر) سيقتل زوجته. يقبض على الزوج فلا يتمكن من رعاية شجورته العجيبة التي «تبدع» في كل موسم فاكهة مختلفة. ولكن تعود الزوجة فيلرج عن زوجها. وحين يسألها أين كانت، تأتي أن تجيب فيقتلها فعلا ثم يتصل بالمحقق الذي ينصحه بعدم الإبلاغ عن اختفاء الزوجة لئلا أن يعطى بهادر الفرصة لكي يعترف. وهكذا يدفن بهادر زوجته تحت الشجرة، علّ الحثة تخصب الأرض تحتها.

* * *

إن مايلفت النظر في عرض «ياطالع الشجرة» بالفرنسية هو الصورة التي يتمثلها المخرج عن مصر وانعكاسها عبر منشور علاقة فرنسا بعرب المغرب العربي. والواقع أنه يمكن تناول العرض على



توفيق الحكيم

حاجة في النص. لكن المسافة بين القاهرة وباريس شجعت على البحث عن الفلكلور وتقديم المجهول والغريب والسياسي بالنسبة للمتفرج الفرنسي حتى لو ابتعد عن جو النص. وهكذا نجد الخادمة، بدلا من أن تختفي من المسرح، كما في النص، تجمع الفيسل من على الحبل، تجلس القرفصاء، تكوي الملابس وتخيطنها، تستمع للراديو، إلخ...

الملابس: توضع الملابس مدى، إسقاط صورة بلاد المغرب العربي على مصر: فالخادمة ترتدي جلبابا مغربيا فوق ملابسها. والدرويش لا يشبه مطلقا أي مجذوب في شوارعنا ولا حتى الكليشميه الذي قدمته السينما المصرية مراراً، فهو أقرب للشحاذ العربي الذي قد تقابله في شوارع باريس أو في المترو: يحمل بدلا من الجوال التقليدي حقيبته رياضية قديمة ويضع غطاء رأس ذا طابع أوديسي (لاطاقي ولاطرطور) ثم إنه يرتدي قميصا وينطلونا عاديين ويضع فوق ذلك عباءة عربية، أي أنه مزيج من الشحاذ والرجل العربي في بعض بلادنا حين يتأتق.

أما زى المحقق فهو كليشميه غربي: كولومبو: يرتدي معطفا كاكيا خلياكليشميه بالخبر المصري لو كان المعطف فقيرا ويكليشميه مفتش البوليس لو كان أنيقا.

(٢) خطاب المترجم:

تشى اللغة المستخدمة في العرض بانعكاس

شرقي (والفخامة جزء من ذلك في تصور الأوديسي) (كما في ألف ليلة وليلة).

هذا عن صورة الخيال، أما صورة الواقع في بلد عربي فصياعة المكان تحاول أن تتبعها، حتى لو لم يمكن لتلك الصورة توظيف درامي. فهناك كتلة خراسانية كبيرة تشبه السد العالي وتشغل جانبا هاما من الخشبية، متناثرة مع الطابع التركي القديم للمنزل، إلا إنها تشير لحقيقة مرتبطة بالمكان في بلاد عربية كثيرة، منها مصر، ألا وهي زحف المباني الخراسانية القبيحة ذات الطرز الغريبة عن ملامح تراثنا المعماري.

الحركة: تشف الحركة عن مجموعة من الكليشيهات التي يحتفظ بها الغرب كصورة للبلاد العربية مجتمعة. فمثلا نجد المحقق يكثر من جلوس القرفصاء بمناسبة ويدون مناسبة، ورغم أن هذه الجلسة تنتشر في بيئاتنا الصحراوية والريفية، إلا أن رجلا في مركز المحقق، في القاهرة لن يجلس القرفصاء، خاصة وهو يحقق مع الخادمة، إن رسم حركة المحقق بهذا الشكل يشير لفكرة الفرنسيين عن تباسط العرب مع بعضهم بعضا، رغم عدم انطباقها على الموقف الذي نحن بصده.

أما الخادمة فحركاتها - التي لا يوجد لها أثر في النص الأصلي - تمثل أكبر منجم للكليشيهات عن المرأة العربية المقهورة والتي أوردتها المخرج ليشير لصورة أخرى عن البلاد العربية، بون أن يكون لذلك

المسرحية صورة المجتمع الفرنسي، الذي يعيش فيه حوالي أربعة ملايين عربي أو مواطن فرنسي من أصل عربي، كثير منهم يتحدثون العربية وفي العادة يمارسون أعمالاً دنيا ويتعرضون لمعاملة يشوبها الرفض والتوتر، إن لم يكن العنصرية.

تحت إلهام هذا الوضع نجد اللبان الذي يبيع اللبن لمنزل المفتش يتحدث بالعربية. بدون أي ضرورة تعبيرية ما إلا نقل صورة عن علاقة العرب بالفرنسيين في المجتمع الفرنسي: ثقافيات متوازيتان مرتبطتان بأوضاع اجتماعية ظالمة، فأصحاب المنزل يتحدثون الفرنسية بينما اللبان والحفار يتحدثون العربية. أما الخادمة، رغم أنها ترتدي ملابس مغربية إلا إنها تتحدث بالفرنسية تتحدث بالفرنسية كالعرب الذين يحاولون الاندماج في المجتمع الفرنسي، منسلخين عن ثقافتهم. هذه اللعبة تشوش على النص الأصلي، حيث أنه يفترض أن الكل يتحدث لغة واحدة وأن القضية هي اختفاء الزوجة وظهورها، لاصراع مهاجرين وسكان أصليين

ولافوتنا أن المخرج استخدم هذا العنصر للإضحاك. فمن الشائع جداً في التلفزيون والسينما والمسرح في فرنسا أن يتبنى الضحك من خلال إظهار العربي (أو المسلم فهماً سيان في ذهن الفرنسي العادي) في صورة مزرية. هكذا نجد الحفار المكلف بالبحث عن جثة الزوجة لا يتكلم، بل يفهم بأصوات تشبه صوتيات اللغة العربية، إلا إنها في الواقع مبهمة ومضحكة.

إلا إن عرض المسرحية عام ١٩٩٠، يفرينا بدراسة خطابي المؤلف والتاريخ، الموازين للنص نفسه، علنا نتكشف جوبنا تبدو أكثر وضوحاً بفعل الوقت، مما كانت حين تناول النقاد المسرحية عند عرضها لأول مرة في الستينات.

(٣) خطاب المؤلف:

يصنف الحكيم مسرحيته على أنها من مسرح العيث. وأغلب المسرحيات التي يطلق عليها هذا الاسم في المسرح المصري كانت تستخدم تقنيات المسرح الأوربي الذي عرف بنفس الاسم، ولكن

صورة العرب لدى الفرنسي العادي بالإضافة إلى نقل علاقات الفرنسيين بالمهاجرين العرب إلى جو المسرحية الذي لا يحتمل إشارات للصراع العرقي، نظراً لأن الحدث في مصر، حيث لا توجد مشكلة مهاجرين.

رغم أن الترجمة ممتازة، لا تلاحظ فيها أثراً للحرفية، مكتوبة بفرنسية سليمة وشديدة الأمانة حيال النص العربي، إلا إن أول ما يلتفت النظر هو أن جميع الشخصيات تتخاطب بدون استخدام صيغة الاحترام، أي ضمير المخاطب في الجمع (أنتم، لا أنت) بينما النص الأصلي يحافظ على المستوى الاجتماعي للخطاب الذي يوجه للمحقق مثلاً، خاصة عندما يكون المتكلم هو الخادمة.

الواقع أن اللغة الفرنسية تضع قيوداً شديدة على استخدام ضمير المخاطب. فإذا لم يكن من تخاطبة صديقاً أو قريباً لا يمكن أن تخاطبه إلا بضمير الجمع، أحتراماً، وإبرازاً لعدم وجود حميمية. أما في اللغة العربية فتحتى الملوك تخاطبهم بضمير المفرد وتعتبر عن الاحترام بصيغ نداء مثلاً، «ياسيدي». إلخ. ولهذا السبب، كثيراً ما كان عرب المغرب من غير المثقفين يترجمون عريبتهم حرفياً إلى الفرنسية فلا يستخدمون صيغة الجمع في الخطاب حين يتحدثون الفرنسية، مما يعطي عنهم انطباعاً سلبيّاً بقلّة الذوق. ونقل هذه الصورة إلى المسرحية لم يكن له ما يبرره إلا الاعتقاد العام عند الفرنسي العادي أن العرب لا يستخدمون صيغ احترام حين يخاطب بعضهم بعضاً، نتيجة لطروف الاستعمار، حيث أن العرب الذين يفهمون خواص الفرنسية والعربية معا لا يترجمون فرنسيتهم حرفياً، ثم إن أمانة الترجمة تقتضى احترام قواعد اللغة، حتى في جوانبها الاجتماعية، طالما لا يوجد في النص ما يدعو لغير ذلك كأن تكون الأحداث في الجزائر تحت الاستعمار مثلاً.

أما النقطة الثانية فهي ولا شك اختيار المخرج. وإنما نشير إليها هنا لارتباطها بلغة ما ألا وهي استخدام بعض الشخصيات للغة العربية، بإلقاء نفس عبارات النص الأصلي، مما ينقل لجزر

الميلاد، الإبداع من ناحية وبين السجن من ناحية أخرى. فبعد أن يخرج الزوج من سجنه يشبه نفسه بالمولود حين يخرج من سجن بطن أمه. هذه السخرية والإطالة فيها تبدو مرتبطة بجو الستينات أكثر منها تنوعاً على خط الزوجة التي وضعت طفلة سرعان مامات والمبدع الذي يهتم بشجرة الفن ويسجن أو «يلده» إبداعاً.

وفي حوار بين الزوج والمحقق يتضح الخط الأخير: يفيضان في الحديث حول اهتمام الزوج بشجرته، وأهمية هذا العمل الذي يثمر فاكهة عجا. وهذا الحوار يكتب بعده الكامل عندما نفسه على أنه استعارة للأدب أو المبدع الذي يمكن أن يتعرض لإداعة (الشجرة) لتفتيش الدولة البوليسية وقد يؤدي ذلك لاكتشاف جريمة (جثة الزوجة الغائبة أو أي شيء آخر)، في زمن يعتبر كل إبداع جريمة، أو ينتهي فيه البحث في كل إبداع إلى مايزدى بالمبدع للسجن.

أما الموقفان الآخران فيشيران لاختلال نظام العدالة: معظم الفصل الأول مخصص لحوار بين المحقق والزوج. وفيه يصير المحقق على أن نظريته في اتهام الزوج صحيحة. ويلج عليه في التحقيق ويلوى ذراع أقواله ينتهي الأمر بالصاق التهمة برجل مازال بعد بريئاً.

وفي النهاية، بعد أن يقتل الزوج زوجته، يقوم المحقق بالدور العكسي، فيبدون أن يتمهل ليفهم جيداً سر اتصال الزوج به، يسارع بنصحه ألا يبلغ البوليس عن اختفاء زوجته، حيث أنها قد سبق وقفلتها، ويبدأ يشجع على أن يعدل عن الاعتراف بجريمته.

ممثل العدالة يلقي التهم ويساعد في إخفاء الجرائم. وهو في الحالين لا يسمع من مخاطبه، بل يسمع ما يميله تصويره الخاص للأمر. صورة تكتسب بعداً جديداً على ضوء معرفتنا بأنها رسمت في الستينات.

• •

من الواضح إذن أن خطابي التاريخ والمؤلف مرتبطان بطرف انتاج النص في الزمان والمكان:

كقناع يخفي هموماً سياسية، لا للتعبير عن إحساسهم ببعيثة الحياة، تماماً كما لجأ الكتاب والشعراء للتاريخ والأسطورة هرباً من الرقابة في مصر ما قبل ١٩٦٧.

في حالة توفيق الحكيم، كان الكاتب قد بدأ نشاطه المسرحي سنيناً قبل أن يطرق ما أسماه عبثاً ويبدو بوضوح أن المسرحية، رغم استخدامها لتقنيات العبث إلا إنها لا تعبر عن مضامين عبثية، ولا حتى سياسية في المقام الأول كما هو الحال بالنسبة لمسرح العبث المصري، فياطالع الشجرة مجرد امتداد لهموم تشكل عالم المؤلف وتدور حولها مسرحياته منذ أن بدأ رحلة الإبداع.

نجد في المسرحية حوار صم بين الزوج وزجته ونجد استخدام الفلاش باك ووسائل أخرى لكسر منطق الزمان والمكان بحيث يوجد المفتش على المسرح في مكانين وزمنين مختلفين ويحيث يعبر الدرويش من الماضي للحاضر مواصلة نفس حديثه. إلا أن كل هذه «الوصفات» تستخدم لمواصلة نفس خطاب توفيق الحكيم حول علاقة المبدع بفنّه وبالأمر. والرمز واضح في المسرحية: فالمفتش يسقى شجرة (الإبداع) فتثمر (فناً) بينما تختفى الزوجة وتتسبب بالتالي في الإضرار بالشجرة لانشغال الزوج (المبدع) عنها.

لقد واصل الحكيم استكشاف هم خاص به، مستخدماً تقنيات جديدة ولكنه لم يكتب عملاً ينتمي لتيار العبث الذي ظهر في عدة بلاد في فترة معينة، لم يعبر عن عبث الحياة حيال الموت أو الموت كشكل من أشكال القهر (ومنها القهر السياسي). على أن خطاب التاريخ يبدو واضحاً عبر المواقف والحوار، مشيراً إلى الفترة التي كتبت فيها المسرحية: الستينات. وهو جانب لم يوضحه المخرج، ربما لأنه غير أساسي في النص نفسه.

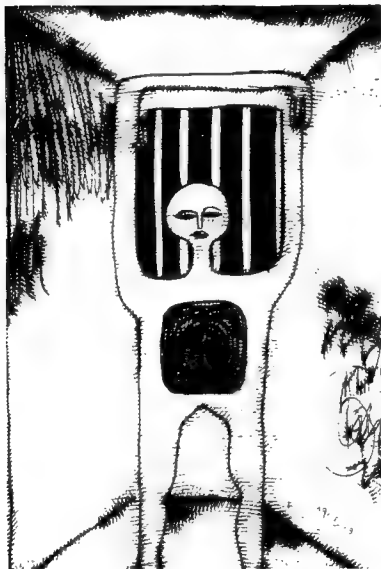
(٤) خطاب التأريخ:

توجد أربعة مواقف ربما لم يكن الحكيم ليصوغها كما فعل في المسرحية، لو لم يكن خطاب الساعة ملحاً عليه.

يربط الموقفان الأولان بين تيممات: الخلق،

معرفتها بالعالم العربي. على أننا لانتعير ذلك خيانة للنص، بل هي إعادة زوعة في الجو الذي تعرض فيه المسرحية، بما يوائم هذا الجو ويجعل العرض حيا، ككل مسرح حق، يخاطب المشاهد في حاضره ومكانه.

مصر الستينات، عالم توفيق الحكيم. ولذا فعندما أعيد انتاج النص في زمان ومكان مختلفين، تراجع هذان الخطابان ليبرز خطابا المخرج والمترجم ولتظهر تأثير الظروف الجديدة على المعنى: نظرة فرنسا التسعينات على مصر من خلال امرأة



فنانون يحلمون بحد أفضل

تحقيق، محمد الرحيم علي

المدرس المساعد بقسم الجرافيك والحائز على الجائزة الثالثة بينالي مسقط الدولي الثاني للشباب عام ١٩٩٠: أنني أستفدت كثيراً أنا وزملائي من الواقع المحيط بنا في المحافظة، فالمكان هنا له دور ملحوظ في تكوين رؤية الفنان الجمالية. والمشكلة الحقيقية التي تواجهها الآن في نظري هي مشكلة المبنى الخاص بالكلية حيث أننا مازلنا نمارس عملنا في بدروم كلية العلوم منذ سبع سنوات فهذا المبنى لو تم تسليمه لنا كاملاً سنجعل منه تحفة فنية ومزاراً سياحياً وقيمة حضارية بالغة الأهمية، وسيسا عدنا ذلك بالطبع على التفاعل الحقيقي مع الواقع المحيط لمحاولة التأثير فيه.

* محور لأمية الفنية:

وفي حي سن شديد تحدث فتاة في العشرين من عمرها، الأولى على دفعة السنة الثالثة بقسم الجرافيك هي مرفت كامل عطا الله تقول: أن الفنان جزء من الواقع ومرتبطة ارتباطاً مباشراً به ولكنه في نفس الوقت غير متجانس معه، والفنان بصفة عامة يظهر تأثيره في الواقع بصورة تلقائية في العمارة والنحت والديكور. وبالطبع أحلامنا كبيرة يأتي على قممتها محور أمية الجماهير فنياً، وأن تكون البداية بالعمل مع الطفل لخلق إحساس خاص بتذوق الفن. ولكن المعوقات التي تواجهها كفنانين شبان كثيرة، وأهمها من وجهة نظري الجماعات المعترضة على الفن والتي

في المنيا وفي جو مشخن بجراح التطرف والفتنة الطائفية تولد حركة فنية متميزة داخل كلية شابة هي كلية الفنون الجميلة بالمنيا. مجموعة من الفنانين أثروا أن يعملوا في صمت محاولة منهم للتفاعل مع هذا الواقع. يسمى هؤلاء الفنانون قدر استطاعتهم أن يقدموا حلمهم في حياة إنسانية نبيلة يسردها الحب والجمال والحريّة.

* مسئوليتنا تعميق المحس الجمالي:

في بدروم كلية العلوم حيث لم يكتمل المبنى المخصص للكلية بعد التقينا هؤلاء المبدعين ليحكوا لنا كيف يرون علاقة الفنان بالواقع وليقصوا علينا تفاصيل حلمهم النبيل والصعوبات التي تواجه حركتهم الشابة.

يقول محمد أحمد عرابي المدرس المساعد بقسم التصوير والحائز على جائزة صالون الشباب لعام ١٩٩٠: أن التفاعل التام مع الواقع يأتي من وجهة نظري عبر تعميق حاسة التذوق الجمالي لدى المجتمع في محاولة للسمو بالشاعر والأحاسيس. وأحلامنا كبيرة نحتاج إلى أن يمد إليها المسئولون خاصة في أجهزة الإعلام والإجهزة التنفيذية أيديهم لكي تخرج إلى النور، فيبدون تعاون بيننا كفنانين وبين المسئولين في المحافظة على سبيل المثال لن يتم أي تفاعل حقيقي وسيتبقى أحلامنا حبيسة جدران الكلية.

ويضيف صالح محمد عبد المعطي



عبير عثمان



صالح عاتق

للأسف في أذهان البعض: هل الفن حرام؟ هذا يضع أكبر العراقيل في وجوهنا نحن الفنانين الشباب. هذا إلى جانب عدم تعاون أجهزة الإدارة الحكومية معنا عند تجهيل المدينة مثلاً، مما يفتح الطريق لعوالم القبح الذي كثيراً ما نشاهده في مداخل المدن وميادينها.

ويؤكد هذا الكلام منصور النسي المدرس المساعد بقسم التثقيف أيضاً ويضيف: أننا في حاجة للعشور على الحلقة المفقودة بين الفنان وجمهوره حيث تتسع هذه الفجوة يوماً بعد يوم مما يصعب معه التواصل الذي نعتبره حلماً وهدماً الأول والأخير.

إنها سمفونية جميلة يعزفها هؤلاء الفنانون الشبان في المنيا، فتحية لهم حيث يعملون في تحد وصمت حالمين بغد أفضل.

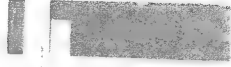
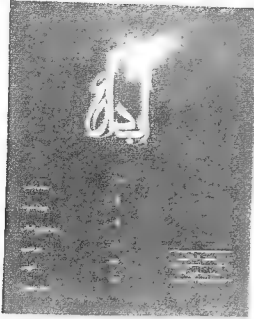
تصل في تطرفها حد تحريره وهي موجودة بكثافة. وفي واقعنا بالصعيد بشكل عام، ونحن نحاول قدر استطاعتنا أن نخوض معركة كفتانين شبان ولكن وفق قدراتنا المتاحة.

وتؤكد نفس الكلام عبير فؤاد وهي الأولى على دفعة السنة الرابعة بقسم الجغرافيا أيضاً وتضيف: أن مسئولية الفنان كبيرة وذلك من خلال المعارض التي يقبمها لتوسيع دائرة التذوق الجمالي.

ولكن المشكلة أن قاعات العرض غير متوفرة بشكل يتيح لنا ممارسة وظيفتنا التثويرية داخل المجتمع.

هل الفن حرام؟ وبعدخل الشاذلي عبد الله المدرس المساعد بقسم التثقيف لطرح السؤال المحير والذي يقول إنه يدور لطرح

إصدارات جديدة



مجموعة كبيرة من النصوص الشعرية المختارة التي تعرضت لانتفاضة «طفل الحجارة» في فلسطين المحتلة

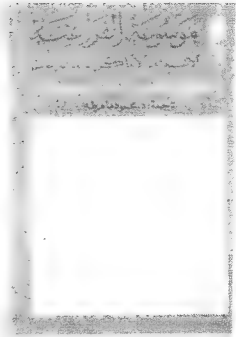
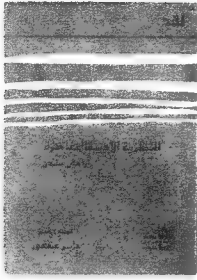
يبدأ الكاتب تحليله النقدي بمدخل يشرح فيه اختلاط «السياسي» «بالشعافي» في أوقات الأحداث المتفجرة والأزمات المشتعلة، اختلاطاً يتنازل فيه «الشعافي» عن بعض خصائصه وملامحه لصالح السياسي، حيث «يلجأ المشتق-البدع» إلى التعامل مع «الطارئ» متخلياً عن سياق تجربته الفنية واستراتيجيتها باسم الواجب الآن الذي يجعله منساقاً للسياسي وقد استوعبه أخيراً، لكن مثل هذه العلمية لا تتم إلا على حساب القيمة الفنية مادامت النتيجة هي استدراك الفعل في صفوف الجماهير عبر «ادخال» فعل الجماهير- مقتطعا من سياقه غالباً- في تجربة،

أبجدية الحجارة الشعرية

ضمن سلسلة «كتاب فلسطين الثورة» وتحت عنوان «ثقافة الانتفاضة» صدر كتاب «أبجدية الحجارة» للناقد محمد علي اليوسفي، عن منشورات مؤسسة بيسان للنشر والصحافة والتوزيع.

وهو كتاب هام وحيرى، لأن كاتبه يتناول قضية الشعر الذي واكب- ويواكب- ثورة الحجارة في الأرض المحتلة.

وأهمية الكتاب وحيرته ينهجان من أمرين: الأول أنه يتعرض «بالتحليل النقدي» لظاهرة شعر انتفاضة الحجارة، فبين مثاليه وما وقع فيه معظم من زعيق وهتاف. والثاني أنه يشتعل على



المحافظة على الجودة وعلى المستوى، فتمتلئ المجلات والصحف بالقصائد عن الانتفاضة والحجارة، ولتكن حتى رسائل بريد القراء مليئة بالحديث عن هذا الموضوع شعرا ونثرا. هل نتخذ من شعار الدفاع عن الجودة حجة لحجب الشعر العربي- الذي ليس بالمستوى المطلوب- فتمسر الانتفاضة دون أن يكتب عنها الشعراء العرب أكثر من خمس قصائد؟

لكن الناقد يبرز وجود اتجاه رابع بين أبناء الأرض المحتلة أنفسهم، يرون فيه أن شعرهم- الذي يكتب من وفي الأرض المحتلة نفسها- هو المجدير بالتحبير عن الانتفاضة (يقول الشاعر أسعد الأسعد: ماكتب حتى الآن عن الانتفاضة في الداخل هو الأكثر ابداعا وتعبيرا عن الواقع مما هو عليه الأمر في العالم العربي. ويقول على التحليل: إن المرحلة المقبلة سوف تبرز مجموعة من أدياء الانتفاضة الجدد، ليس فقط من بين صفوف الأدياء الذين كتبوا ويكتبون عنها، بل ومن بين صفوف هذا الجيل الجديد الطالع من اللهب، من قلب الانتفاضة).

يتناول الكاتب غوفجا «للقصيدة في المعترك» من محمود درويش في قصيدته التي أثارت

إحدى صفاتها هي الابداع الفردي»

وحول «استقبال نص الحجارة» يبرز الناقد ثلاثة اتجاهات نقدية: الأول يرى أن الكتابة الأدبية ليست «مناورة سياسية» وبالتالي فعليةا التاني وعدم ركوب الموجه أو الحدث الساخن (أسهل حبيبى مثلا). والثاني يرى أن المسألة لاتكمن في الحدث بل في الشاعر، فإن وجود شاعر كبير كاف في حد ذاته لجعله يستوعب حدثا كبيرا. فالهم هو الشاعر، والقول بحجة الوقت والتأمل قد انتهت باستمرار الانتفاضة (يقول على التحليل الشاعر الفلسطيني: لقد أخذت الانتفاضة الوقت الكافي واللازم الذي يمكن ويسمح للأديب المبدع بأن يكتب عنها ويستلهم دروسها وأحداثها البطولية، ومن يعتقد أنه بحاجة الى وقت آخر للكتابة، فهذا يعني أنه إما ما يزال مذهولا ومدهوشا، أو أنه لايمك القدرة الأدبية والفنية»)

والثالث هو الاتجاه «الصحفي» الذي امتلأت به وسائل الاعلام دعما وتضامنا وتأييدا بصرف النظر عن «قيمة» الشعر نفسه (يقول ممدوح عدوان الشاعر السوري تحت عنوان «أيها الشعراء اكتبوا شعرا ودينا»: ليس من الطبيعي مصادرة عواطف الناس وأحاسيسهم وانفعالاتهم بحجة

وزيعة: عابرون من كلام عابر. فيشرح ظروف القضية التي فجرتها، والزيعة التي ثارت في «اسرائيل» بسببها متهمه الشاعر محمود درويش بأنه ارهابي يدعو للإفكا - اسرائيل في البحر ومعاد للسلام ويؤكد الناقد في هذا السياق أن النص الحثين، ولدى الشعراء ذوى الحضور الكبير «لم يعان من أى تنازل كبير على الصعيد الفنى، بما فيه النسيج اللغوى المتميز، وإن كانت «عابرون فى كلام عابر» - فى رأيه- لم تخل قماما من «تقدم السياسى الاعلامى» على قصيدة الشاعر الذى يسميه الكثيرون «رجل المهمات الصعبة فى الشعر السياسى الفلسطينى».

ومن «عابرون فى كلام عابر» ينتقل الشاعر الى نماذج أخرى تناولت الحجر، معالجا ماتشهر اليه القصائد من معان وقضايا . فبرى أن شعر سعدى يوسف هو من أبرز الشعر الذى عالج هذه «الواقعة» بغنية عالية حيث «نجد قصيدة سعدى يوسف فى الحدث وخارجة، أى ليست صالحة للقراءة «مناسبة» ثورة الحجارة فقط.

بينما يصرود نزار قباني الى ممارسة سلخ الذات من ناحية وتقديس الممدوح (الحجر) من ناحية ثانية. ويشير الناقد الى العودة الى إيقاع الستينات فى شعر بلند الهيدري، ومحمد الفيتورى وسيمح القاسم بمافييه من مكابرة حساسية. فيما احتفظ أحمد دهيمور «بأسلوب غير مباشر فى تناوله للحدث»، من تشكيل شمولى يمزج بين أساليب مختلفة، كما فعل عز الدين المناصرة فى «يتوهج كنعان» من خلال مزج الحنين بتعدد المنافى والجغرافيا بالأسطورة ، دون الوقوع فى القصيدة الآتية المباشرة.

«جاءت انتفاضة الحجارة لتمكن الشاعر من تفرغ شحنة المكبوتة ، سواء تجاه الأنظمة بالنم والهجاء (وذم النفس أحيانا) ، أو إزاء بروز حالة بطولية جديدة ، وبطل جماعى ، يتمثل فى رماة الحجارة». هكذا يصف الناقد البعد «النفس للحجر» فى قصائد الشعراء. ففى الحجر «معجزة» تدفع الشعراء الى مازوكية وسادية (تعذيب الذات وتعذيب الآخر) واضحتين

أما «البعد الحماسى» فيتجسد فى المدح والهجاء وأفعال الأحرر والمبالغة وتقديس الحجر وتقجيد الموت، المكابرة الطاغية و«نفخ» صورة «طفل الحجارة».

ويتجلى «البعد الدينى للحجر» فى شعر شعراء العرب فى تحياوز الأديان الثلاثة فى الاستلهم الذى يقيمه الشعراء. فالحجارة من سجيل والثورة وقودها الناس والحجارة ، والطير الأبايل «أونكت تدرى ماسقر ، لولافتى يرمى حجر: ممدوح هدوان» ذاكرة لقوية تستدعى القرآن ، فالخردلو يكتب «سورة الطفل والحجر» (ويشر الاعراب ان نصرهم يأتى بأذن الله، من طفل ومن حجر) وتستدعى التوراة: داود وجالوت، الوصايا العشر ، رب الجنود، القران.

أما تقديس الحجر فيبلغ مشارف متجاوزة فى شعر الكثيرين: يا جل شأنك يا حجر. أصل كل شيء حى. يحيى بنيت الأحجار (ان شئت أن تحيا عزيزا كن حجر: ممدوح عدوان). شعراء ينصحون بترك السلام واستبداله بالحجر (فلتعاقر السلاخ ولتسكوا بالحجارة: نبيل فارس). ويصل العجز والتسليم ذروته (فاستقبلوا يا كبار الشعراء/ ليس للشعر لدينا سادة أو أمراء/ ان للشعر أميرا واحدا يدعى الحجر: سعاد الصباح).

حول «مغالطات الشعر» يؤكد الناقد محمد على اليوسفى أن «قصيدة الانتفاضة» جاءت معبرة عن «حسن النوايا» وعن احتضان إحدى انبل الظواهر فى مسيرة التاريخ العربى الحديث،

ومن «عابرون فى كلام عابر» ينتقل الشاعر الى نماذج أخرى تناولت الحجر، معالجا ماتشهر اليه القصائد من معان وقضايا . فبرى أن شعر سعدى يوسف هو من أبرز الشعر الذى عالج هذه «الواقعة» بغنية عالية حيث «نجد قصيدة سعدى يوسف فى الحدث وخارجة، أى ليست صالحة للقراءة «مناسبة» ثورة الحجارة فقط.

بينما يصرود نزار قباني الى ممارسة سلخ الذات من ناحية وتقديس الممدوح (الحجر) من ناحية ثانية. ويشير الناقد الى العودة الى إيقاع الستينات فى شعر بلند الهيدري، ومحمد الفيتورى وسيمح القاسم بمافييه من مكابرة حساسية. فيما احتفظ أحمد دهيمور «بأسلوب غير مباشر فى تناوله للحدث»، من تشكيل شمولى يمزج بين أساليب مختلفة، كما فعل عز الدين المناصرة فى «يتوهج كنعان» من خلال مزج الحنين بتعدد المنافى والجغرافيا بالأسطورة ، دون الوقوع فى القصيدة الآتية المباشرة.

«جاءت انتفاضة الحجارة لتمكن الشاعر من تفرغ شحنة المكبوتة ، سواء تجاه الأنظمة بالنم والهجاء (وذم النفس أحيانا) ، أو إزاء بروز حالة بطولية جديدة ، وبطل جماعى ، يتمثل فى رماة الحجارة». هكذا يصف الناقد البعد «النفس للحجر» فى قصائد الشعراء. ففى الحجر «معجزة» تدفع الشعراء الى مازوكية وسادية (تعذيب الذات وتعذيب الآخر) واضحتين

أما «البعد الحماسى» فيتجسد فى المدح والهجاء وأفعال الأحرر والمبالغة وتقديس الحجر وتقجيد الموت، المكابرة الطاغية و«نفخ» صورة «طفل الحجارة».

ويتجلى «البعد الدينى للحجر» فى شعر شعراء العرب فى تحياوز الأديان الثلاثة فى الاستلهم الذى يقيمه الشعراء. فالحجارة من سجيل والثورة وقودها الناس والحجارة ، والطير الأبايل «أونكت تدرى ماسقر ، لولافتى يرمى حجر: ممدوح هدوان» ذاكرة لقوية تستدعى القرآن ، فالخردلو يكتب «سورة الطفل والحجر» (ويشر الاعراب ان نصرهم يأتى بأذن الله، من طفل ومن حجر) وتستدعى التوراة: داود وجالوت، الوصايا العشر ، رب الجنود، القران.

أما تقديس الحجر فيبلغ مشارف متجاوزة فى شعر الكثيرين: يا جل شأنك يا حجر. أصل كل شيء حى. يحيى بنيت الأحجار (ان شئت أن تحيا عزيزا كن حجر: ممدوح عدوان). شعراء ينصحون بترك السلام واستبداله بالحجر (فلتعاقر السلاخ ولتسكوا بالحجارة: نبيل فارس). ويصل العجز والتسليم ذروته (فاستقبلوا يا كبار الشعراء/ ليس للشعر لدينا سادة أو أمراء/ ان للشعر أميرا واحدا يدعى الحجر: سعاد الصباح).

و«النظرية الأدبية المعاصرة» - كما يقول المترجم د. عصفور- «تعليمى المدخل، يصلح للمشتق العادى، والطالب الذى يريد أن يتعرف النظريات الأدبية المعاصرة. كما أن «بساطة العرض ترادف الوضوح، والاختصار يرادف الاقتصاد، والحرص على التعليم يوازى تجنب الدخول فى التفاصيل الدقيقة التى يعسر فهمها على غير المتخصصين».

ويرى الدكتور جابر عصفور- فى مقدمته- أن الكتاب ينظر على دلتين هامتين فيما يتصل بالشهد النقدي المعاصر. الأولى هى التمتع البالغ فى هذا المشهد، والتراكم المعرفى المذهل الذى يميزه، والتمازج الهائل بين الحقول المعرفية. والثانية هى أن المشهد النقدي المعاصر قد أخذ يتجاوز سجن «المركزية الأوربية» وينفتح على أفق إنسانى أرحب (العالم الثالث خاصة).

على أن الكتاب لم يخل- فى نظر المترجم- من بعض السلبيات، وأهمها أن النموذج النظرى الذى يطرحه المؤلف لتصنيف النظريات الأدبية يظل نموذجاً بنوياً مفارقاً للوعى التاريخى. وهنا العيب نفسه الذى يقع فيه النموذج الأصلى الموجود فى المفهومات البنوية. كما أن حرص المؤلف على الاختصار والاقتصاد قد انتهى به إلى

نوع من التبسيط وشيئ من الغموض. ويعترف المؤلف نفسه بالعيب الذى يتحملة هنا الكتاب وبالعيب الذى وقع فيه، حيث يقول «وقد قررت النهوض بعيب المهمة الشقية لكتابة دليل للقارئ فى هذا الموضوع، لأنى أؤمن- أساساً- أن الأسئلة التى طرحتها النظرية الأدبية الحديثة مهمة بالقدر الذى يبرر المجهود فى توضيحها. فالعديد من القراء قد أخذ يشعرون- الآن- أن ما ألفه من رفض للنظرية من منطلق الأزدراء لم يعد مقنعاً، وأخذ يرغب فى أن يتعرف على وجه الدقة هذا

لكنها مع ذلك- فى معظمها- تخلت عن السمات والشروط التى تجعل الشعر شعراً إذا استثنينا العواطف الجياشه والمبالغة والهدير اللغوى». وإماتلات - كذلك- بمضامين مغلوطة: مثل الموت الجميل، واحتفالية كفان الشهيد، وتقديس الحجر، وتجاهل سياقات الانتفاضة نفسها، وتجاهل أنها انتفاضة «شعب وليس «الأطفال» فقط والوقوع فى الجزئى دون الكلى، و«محاولة بناء انتفاضة مصغرة فى الشعر بالحجر لا بالكلمات».

و«مغالطات النقد» عديدة هى الأخرى: الوصفة الجاهزة لمعالجة الحديث الساخن، المفاضلة الزائفة بين الداخلى والخارج (الفلسطينى) تفضيل الشعر الرئى مادام حماسياً ومحرضاً، وضع قيم نقدية مدمرة منها أفضلية سبق الكتابة عن الانتفاضة ومنها «عدم وجوب أن تمر الانتفاضة بتقليل من الشعر». والنقد فى كل ذلك لا ينتبه إلى «أن القصيدة الرديئة تسى إلى الحديث الجميل، حتى وهى «تناوشه»، فضلاً عن إساءتها للشعر، وللقارئ».

دليلك الى النظريات الأدبية المعاصرة

عن دار «فكر» للدراسات والنشر والتوزيع صدر كتاب «النظرية الأدبية المعاصرة» للناقد رمان سيلدن، ترجمة الدكتور جابر عصفور. والكتاب هو الترجمة الكاملة لـ «دليل القارئ إلى النظرية المعاصرة» الصادر عام ١٩٨٥. وقد صدر للمؤلف - الذى يعمل حالياً أستاذاً للأدب الانجليزى فى جامعة لانكستر- كتابان هامان سابقان: النقد والموضوعية، الأعمال الشعرية لجان أولدهام، نظرية النقد من أفلاطون إلى العصر الحاضر.

الأسماء الأماكن، الموضوعات «للعالمين باسكال فيرنوس وجان بويوت، وقام بالترجمة د. محمود ماهر طه.

و«موسوعة الفراعنة» - كما يقول الناشر- «عمل فذ تدين به لعالمى الآثار الفرنسيين: جان بويوت، وباسكال فيرنوس. فبعد سنوات من الدراسة والتنقيب فى مواقع الحضارة المصرية القديمة جمع هذان العالمان كل ما يتعلق بها: الفراعنة ووزراهم، وكهنتهم، وكتبتهم، ومهندسيهم، وأسماء كافة المواقع التاريخية: المدن والمعابد والجبانات، والمواضيع التى كانت تشغل الانسان المصرى القديم فى الشقافة والدين والسياسة والادارة. ورتب العالمان كل ذلك ترتيبا أبجديا مع شرح واف ومركز وموثق ليخرجنا لنا بهذه الموسوعة الفريدة».

أما المترجم د. محمود على طه فيقول فى مقدمته : «لقد وضعت مئات الكتب التى تتحدث عن الفراعنة من زوايا مختلفة، ولكن الكتاب الذى بين أيدينا الآن فريد من نوعه، فهو لايسير على نمط ماسبقه من مؤلفات، وهو ليس كأى موسوعة أخرى تتحدث باختصار أو اسهاب عن موضوعات معينة، ولكنه فى الواقع عبارة عن

الذى يطلب منه رفضه. والمؤكد أن أية محاولة لتقديم خلاصة موجزة للمفاهيم المعقدة الشائكة لأية نظرية سوف تفقد النظرية نفسها الكثير من قوتها وجيويتها، وتتركها فريسة أضعف لأنياب الشكاكين، ولكنى افترضت أن رغبة القارئ فى تعرف الموضوع واهتمامه به ستجعله مستعدا لأن يدفع مقابلا عابرا ، على سبيل التمهيد ، لتدقيق أعمق وأقوى للنظريات الأصلية. ولابد لى من الاعتراف بأنى وقعت فى بعض التبسيط البالغ، من أجل أن أقول الكثير من الأفكار فى القليل من الصفحات».

يشتمل الكتاب على فصول تقدم: النزعة الشكلية الروسية، النظريات الماركسية، النظريات البنوية نظريات مابعد البنوية ، النظريات المتجهة الى القارئ، النقد النسائى.

كتاب هام وضرورى للمبدع والناقد والقارئ العادى، فى أسلوب بسيط وترجمة واعية.

موسوعة الفراعنة

وعن دار «فكر» للدراسات والنشر والتوزيع- أيضا- صدر عمل كبير بعنوان «موسوعة الفراعنة

يضم «كتاب الشعر» مجموعات: أراجيز- فتاقيات الناس والأيام- برميستويكا بالعامة- كلام بسيط في السياسة- أراجيز العواجيز- رد الفعل- مختارات من جنية الأطفال- كلام حزين في الفن- مواويل البال الطويل- واحد أحد من المحيط للأبد.

ويضم الديوان دراسة للناقد ابراهيم فتحي عن أشعار سمير عبد الباقي. يقول الناقد «لانتسبي معظم أشعار سمير عبد الباقي الى الشكل المتعارف عليه للقصيدة الغنائية الحديثة، فأشعاره تواجه التوقع المتراضع عليه بأحباط ملحوظ. فلن نسترق السمع فيها الى ذاتية ممزقة تتدفق في اعترافاتها الحسنة، ولن تستعمل في الاعترافات تلك الصيغ اللغوية الموسيقية لنيران «قرمزية الحرير» مبعثها معاناة «ذات» انفصلت عن الواقع الثرى تناثرت أشلاء وشرارات ملونة الترهج».

ويؤكد ابراهيم فتحي أن الأشعار لا تصور «الذات الغنائية باعتبارها مخزنا تقفز في جواره بواعث وغبغات وسمات فردية خالصة شديدة التجريد بلا تاريخ. ولكن السر المفضوح في الأشعار هو أن الشوق والرغبة والشهقة من حرقه الشهوة لا تنفصل عن جوهر الناس «جنون الناس، جموع الناس، وسرحن الناس وضعف الناس»، لذلك «نرى الوجدان الفردي الذي قد ينساب داخل الأشعار في عنوة أو يهدر مهتاجا، وجدانا جمعيا يقتسمه الشاعر مع «نحن»، ومع عشيرة إن تكن جذورها واقعية، فإن مستقبلها وعد بنجمه المستحيل، وأحلام وراء الليل». ومن هنا فإن «الصورة الانسانية التي تظالنا في أشعار سمير عبد الباقي تتسم بالتقييم الجمعي العام». ولهذا «يبدر الانسان في هذه الصورة - كما كان في بعض جوانب التراث الشعري- ماثلا متحققا بكلمة على السطح الموثى المسموع الملموس، وربما

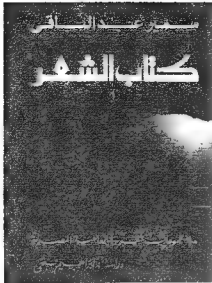
عصارة مكتبة بأكلها أخذ المغيد منها ليوضع في صفحاته. فبعد قراءة هذه الموسوعة تشعر كأنك قرأت مئات الكتب وأطلعت على أحدث ماكتب عن الآثار وما وصلت اليه آخر نتائج الابحاث في احداث الفراعنة ومن ارتبط بهم من عظماء وتاريخ لوقائهم»

أما العالمان المؤلفان فكلاهما من قدامى الباحثين في المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة. وقد توليا إدارة مدرسة الدراسات العليا للعلوم الانسانية والاجتماعية في باريس، وتلمذ على أيديهما عدد كبير من الاساتذة والباحثين والمدرسين المصريين في الجامعات المصرية.

«مرجع ضروري وثبت كامل لكل مايتعلق بالحضارة المصرية القديمة، في قاموس نادر لاغنى لأى مثقف مصرى، أو عربى عنه، وهو جهد جليل قاست به دار الفكر للدراسات، لا تنهض به الا المؤسسات الكبيرة القادرة. لكن دار «فكر» ذات الطابع الوطنى التقدمى، اضطلعت به وفاء لماسارت عليه توجهاتها في النشر منذ البداية، من تقديم المزيد في الاضواء الكاشفة على حضارة مصر وفكرها القديم بما كان فيها من ثراء وتنوع وإبداع وأصالة.

كتاب الشعر لسمير عبد الباقي

سمير عبد الباقي واحد من شعراء العامة المصرية المعروفين. وقد ساهم بجهود متنوعة في حياتنا الثقافية والأدبية، شعرا ونثرا ومسرحا. مؤخرا، أقدم سمير عبد الباقي على عمل ضخم بطبع الجزء الأول من «كتاب الشعر»، محتويا على عشر مجموعات شعرية، على أن يتبعه استكمال للمشروع، حتى ينجز اصدار كل- أو معظم- دواوينه الشعرية في أجزاء متتالية.



سمير عبد القاي

جامعة بل عن طرق تغيير العالم والانسان»
أما التجول في «كتاب الشعر- الجزء الأول»
فيعد أمرا متعا بحق إذ سيجد فيه القارئ بانورا
واسعة لشعر سمير عبد القاي، عبر تجارب
مختلفة، ومساحات زمنية ومكانية متنوعة. كما
سيرى فيه القارئ جهدا كبيرا يجسد جزءا هاما من
مشوار سمير عبد القاي الشعري، بما فيه من هموم
شعبية وطبقاته الفقيرة البسيطة، وبما فيه من هموم
ذات الشاعر واحزانه وأحلامه الممزوجة بهوم ناسه
وأهله وشعبه» كما أشار الناقد ابراهيم فتحي.

وفي «كتاب الشعر» لوحة عريضة تتجلى
فيها خصائص وملامح شعر الشاعر: من استلهام
الحس الشعبي و«التيحات» الفولكلورية المعروفة،
الى تنوعه في ألوان الأداء الشعري: القصيدة
الموال والارجوزة، الحكاية، السيرة الأغنية،
الحكمة، الشعار الساخن الغاضب، النغم الهادئ
الرقيق، الزجل، النشيد، الرباعية، الخطابة
التقريرية، مزج اللغة العامية في «قاعها»
الشعبي، باللفة المثقفة المهندمة

يقول سمير عبد القاي في واحدة من القطع
الجميلة، بعنوان «وطن»:

«باعشق لون البحر في عينك وف مجانينك

أدت هذه الخارجية التامة للصورة الانسانية الى
نفور بعض الشعراء والنقاد والقراء من هذا المنحى
في تناول».

ويشير الناقد الى مشاركة سمير عبد القاي
مع طليعة شعرية في ابداع مستقبل للحلم والوعي
الشعبيين، موضحا أنه يختلف عن بعض هذه
الطليعة في أنه لايجئ في رداء تنكري عتيق-
مثل بعض شعراء القصص والعامية كذلك- بل
في ملابس الأفتدى العادية ولكنه «يعيش عيشة
أهله» من أعرق أعماقه.

ويلج ابراهيم فتحي أن هذا الطابع الشعبي
قد جعل الشاعر يقترب من «الأنشاد» ، قائلا وقد
يبدو الأنشاد لشعراء الحداثة ظاهرة عتيقة أو بقية
متحجرة متلكنه من الماضي لاسيبل لها الى البقاء
في مواجهة شعر الكتابة وناقش الناقد هذه المسألة
على أساس أن الأداء الشافهي لم ينقرض، بل
تحيط بنا شفاحية حديثة في الاذاعة والتلفزيون
والسينما والأغنية والفكاهات، وعلى اساس أننا
يجب أن ننفي عن التقليد الشفاهي اقتصاره-
وخصوصا في شعر سمير عبد القاي- على
مخاطبة عامة أميين يعيشون بمعزل عن
العالم، «فشعره لايمبر عن طرق حياة تقليدية

وبالغرياء المحمرلين على حبات الموج
أزدهمت بالعرجان الفرسان
وبالعميان القوامين
كبرت قلبها..
فخلعت قميصى وعدوت
دخلت مياهها واسعة

«الثقافة الجديدة» وعام جديد

تدخل الزميلة «الثقافة الجديدة» عامها
الثانى- من الصدور الجديد- وهى فى قمة تألقها.
فعلى مدى عام كامل (عام إصدارها الجديد)
قدمت مجموعة من الاعداد المتميزة. وأصبحت
بحق من أهم المجلات الثقافية فى مصر. التى تفتح
ابوابها لكل المبدعين فى مصر.

وخلال هذا العام قدمت الثقافة الجديدة
مجموعة من الملفات والمحاور الثقافية حول رموز
الثقافة المصرية.

ولاننا دائما نتطلع الى مجالات مهمومة
بالابداع الجاد وبإبراز الوجه الحقيقى للحركة الأدبية
فى مصر وتكشف لنا عن نبض الشارع الثقافى
وهو ماتسمى اليه هذه المجلة المتميزة تتمنى لها
فى عامها الجديد أن تزدهر أكثر وتتطور أكثر
ونحن على يقين أن هذا العام سيكون هناك ما هو
جديد وتحية خاصة للقائمين عليها ونشكر لهم
جهدهم الخلاق .

«إبداع» والميزان الجديد

صدر العدد الأول من مجلة «إبداع» فى
طورها الجديد، يمد تولى الشاعر الكبير أحمد
عبد المعطى حجازى رئاسة تحريرها خلفا للنقاد
الكبير د. عبيد القادر القط. وقد أجرت إدارة
التحرير الجديدة (التي يعاون حجازى فيها القاص

باحش مشاوير الطير فى جناينك
ويأحب الشمس اما تشق فى طينك
تشقشق وردة على خذك
عود ياسين على قدك
بسمه قطيفة وضحكة خفيفة على شفايفك
يشهق فيه يتيم الفرحة...ياااه..
دى الجنة قريبة ياوالاااه..
شايك بتد اوى مخاوفك
يلحقنى يسبقنى ويظهر
الطفل الشاعر فيه زى العصافير
يتحنى بتراب ميادينك
يتفنن بسجايا لطايفك..»

أحاديث جانبية لمحمد سليمان

للشاعر محمد سليمان أصدرت الهيئة المصرية
للكتاب ديوانه الجديد «أحاديث جانبية». ينقسم
الى قسمين أساسيين أحاديث المقهى، وأحاديث
الغرفة

ومحمد سليمان يعد من أعذب وأهم شعراء
جيله ، وسبق إن صدر له «أعلن الفرح مولده»
و«القاصد الرمادية» و«سليمان الملك»
وتجربة سليمان الشعرية تتميز بصيغتها
للحظات الشعرية الخاطفة ويسمى سليمان الى
البساطة وشينا فشيئا يشف شعره ويغدو وقرقا:

وأنا كنت صغيراً
ترويا مشغولا بالهجر
وليلات الحناء
كبرت قليلا
فأزدهمت غرقى بمناقير اليوم
أزدهمت بسلاات الرمل
وأهزبة الاسلاف

عبد الله خيرت والشاعر حسن طلب) تغييرات عديدة في شكلها وحجمها وإخراجها وتبريها الأدبي والشفافي، لتشتمل - إلى جانب النصوص الابداعية - على دراسات نقدية ، نظرية وتطبيقية، ورسائل ثقافية من أنواع مختلفة ، بالإضافة الى متابعات ثقافية فنية متنوعة.

في «كلمة أولى» يوضح أحمد عبد المعطى حجازي طبيعة وتوجهات هذا الطور الجديد فيقول: «لسنا منحازين- في الابداع والخلق- لطريقة بالذات، ولا معادين لطريقة بالذات، نحن منحازون للموهبة المبدعة في كل طريقة، معادون للتزييف والتقليد في كل الطرق، وأعدى أعدائنا الأعداء الذين يسدون الأفق، ويولون على النار المقدسة».

ويؤكد : «لن نكون مجرد منبر، وإنما سنقيم الى جانبه الميزان، فقد امتلأ السرق بالعصارات الزهيدة، وأن لنا أن نميز بين الذهب والنحاس، وننقى الزجاج الملون عن الحجر الكريم».

ويجمل حجازي توجه المجلة بحسم قائلاً: «لن يكون التسامح والقناعة والرضى بالموجود من فضائل «إبداع» في هذه المرحلة الجديدة، بل

ستكون فضائلها هي البعد عن الابتذال، والتطلع الى الأفضل، والطمع في تحقيق ما يعجز عن تحقيقه الآخرون».

في العدد قصائد للشعراء أدونيس وعبد الوهاب البياتي ومحمد إبراهيم أبو سنه وحلمي سالم وفاطمة قنديل. وقصص لادوار الخسرات وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد وأحمد عادل. وملزمة للفن التشكيلي عن محمد ناجي لعز الدين نجيب . ودراسات لمحمود أمين العالم وجابر عصفور وثروت عكاشة ويدر الديب وحسين أحمد أمين وسمير قريد وعلى شلش. ومتابعات لوليد منير ومحمد عبده. ورسائل لممدوح عدوان وجان كلارنس لامبيري وصبري حافظ وأحمد مرسى واسماعيل صبري. ورسوم لعديلى رزق الله وسعيد المسجري.

تسمى «أدب ونقد» لإبداع في طورها الجديد أن تنهض بكل ماوضعته أسماها من أهداف وانجازات ، وأن تكون- بحق- مجلة الشفافة والإبداع العربيين في مصر، وهى بذلك جذيرة، وعليه قادرة، وفي عددها الأول هذا إشارة مبدئية بهذه الجدارة وتلك القدرة.

أمشير

أمشير على نجعنا ، والريح بتتصفر صفراً
كل الدروب صففت ، مافى حدن فى الكفر
غيرك ياعود الزان ، ياطرحة الاحزان
جلبى عليك إنشعف ، وأنا جلبى داخران
فيه الرفاجه العُزاز ، بستان وضليله
ونصل خنجر خيانه ، غرّط فى ذات ليله
وفيه صبايا حالك ، يا واحد العيله
خايفين عليك تنكسر ، ونجدد الاحزان

أحمد فؤاد نجم

الإصدار الأول من سلسلة

سلسلة فصلية تعنى بالابداع المتميز و المعرفة التقدمية الجديدة

نصدرها مجلة
أدب ونقد
حزب التجمع
الوطني
التقدمي
الوحدوي

نيكوس كازانتزاكيس

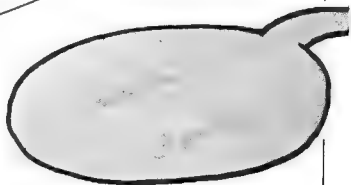
الوادي وسيناء

ترجمة :
أحمد مكي / ١٩٦٧
مطبعة :
مطبعة



رحلة
الكاتب الكبير

إلى مصر (القاهرة ،
الصعيد ، الإسكندرية ،
سيناء) عام ١٩٢٧ .
ترجمة :



تحقيق :

المثقفون المصريون وكارثة حرب الخليج

البحث عن محمد عفيفي مطر

الجلال سنوست والإبداع الأدبي

في ذكرى سقوط سايجون :

ملف شعر المقاومة الفيتنامي



أحمد جابر

٦٨

أبريل ١٩٩١

أدب ونقد

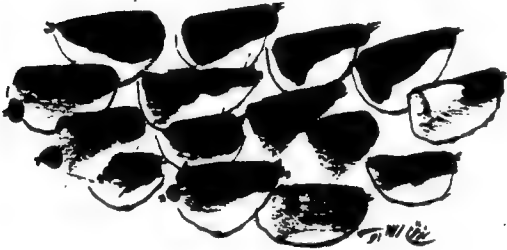
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



السنة الثامنة / إبريل ١٩٩١ / العدد ٦٨ / تصميم الغلاف للفنان:
يوسف شاكر
الرسوم الداخلية مهادة من الفنان: عدلي رزق الله.

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى / د. عبد العظيم
أنيس / د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز
شارك في هيئة المستشارين الراحل الكبير: د. عبد المحسن طه بدر



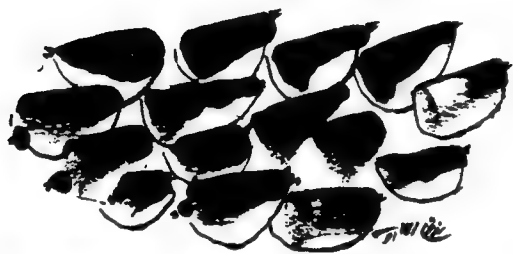
المراسلات: مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت: ٣٩٣٩١١٤ . ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس
(الأهالي): ٣٩٠٠٤١٢ / فاكس (اليسار): ٣٤٤٢٠١٣ / الاشتراكات: (لدة عام) ١٨ جنيها / البلاد
العربية ٥٠ دولار للافراد ١٠٠ دولار للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار / باسم الأهالي- مجلة
أدب ونقد / المقالات التي ترد للمجلة لاتعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر /
أعمال الصف والتنضيد: نعمة محمد علي، صفا - سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفن واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمي سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم اصلان / د. سيد البحراوي / كمال رمزي / محمد رومي

فى هذا العدد

- ٥ - افتتاحية: تشيدنا الممكن.....فريدة النقاش
- ١٠ - شعراء من فيتنام: نستطيع ونستطيع ونستطيع ترجمة: محمد هشام
- ١٩ - المثقفون المصريون وكارثة الخليج ابراهيم داود

(محمود أمين العالم/ محمد عودة/ فؤاد زكريا/ أحمد عبد المعطى حجازى/
عبدلى رزق الله/ أمين اسكندر/ عادل السيوى/ فيليب جلاب/ فريدة النقاش/
غالى شكرى/ أحمد فؤاد نجم/ محمد عصفور/ ابراهيم منصور/ أمينة رشيد/
حلمى شعراوى/ محمد سليمان)

- ٤٣ - حرية الابداع وأدب الجلاستوست ترجمة: د. أنور ابراهيم
- ٥٦ - دُكرى :عام على رحيل عبد المحسن طه بدر
(عبد المحسن طه بدر الشجاعة / الأخوة / الحياة :
د. مصطفى سويف / مريثة: شعر محمد بدوى)

قصص

- ٦٢ - اللبّ القاتر: خيرى شلى/ ماقاله مذبح النشرة: غالية قباني.....
- الصحارى: محمد عبد السلام العمرى/ شق الأنفس: ابراهيم عيسى

قصائد

- ٧٥.....نصوص الفواية: محمد الطوبى/ الشعر يصحرو: محمد أحمد حمد/
عن حجرى الشائخة: أمجد ريان/ يمن الليل: شريف رزق
- ٨٥ - شخصية: مصطفى حسنين المنصورى بشير السباعى

الحياة الثقافية

- البحث عن محمد عفيفى مطر: د. غالى شكرى، نوري الجراح، بيان المثقفين المصريين/
الملك لير على مسرح الطلبة: د. سامح مهران/ جدل الزمان والمكان فى روايات
يوسف أبو رية: زياد أبو لبن/ أغنية الدمية لعز الدين نجيب: طلعت رضوان/
لماذا منعت الناقد من مصر؟/ رسالة باريس: فى تقرّظ المرض: محمد بن حمودة/
معرض عبد الوهاب عيد المحسن: سامى البلشئى/ اصدارات جـــــديدة
- ١٤٤ - كلام مثقفين: بروج ماسبيرو المشيدة صلاح عيسى

إفنتاجية

نشييدنا الممكن

فريدة النقاش

«والآن إنزاح الى الأبد شعب فيتنام»

قال الرئيس «بوش» هذه الكلمات وهو يرفل للشعب الأمريكي خبر انتصاره على العراق، وتدمير جيشه وصناعته واحتلال أراضيه، بحجة تحرير الكويت التي ستتحول بدورها لقاعدة أمريكية...

كان الكابوس الفيتنامي ما يزال جاثما على صدور الأمريكيين، رغم انقضاء خمسة عشر عاما على الهزيمة التي ألحقها بها جيش التحرير الفيتنامي لدى سقوط سايجون عام ١٩٧٥ في أيدي الشوار، وخروج الفزاة الأمريكيين مدحورين... ثم جاء هؤلاء الفزاة هم أنفسهم.. بقيادة واجد منهم يدعى «نورمان شوارتسكوف» ليتقم من شعب العراق لهزيمة سابقة... وليمكنه حاكم العراق من هذا الانتقام.. وليقول لنا هو وبوش وحلف الأطنطى... إن العدو هو العالم الثالث الآن... كما كان في السابق... وأن الفرصة سانحة لتأديبه بعد خروج الاتحاد السوفيتي من ساحة المواجهة، وقد كان غير تاريخه الثوري سندا للعالم الثالث.

شعب فيتنام لا يؤرق «بوش» وحده وإنما هو يؤرق أمريكيين آخرين... بالملايين... كانوا قد شاركوا في الحرب القذرة أو وقفوا شهودا عليها... وعذبهم ضميرهم طويلا وتظاهر بعضهم من أجل السلام، ورفض شباب كثيرون التجنيد... ومزقوا بطاقاتهم.. وساعد آخرون شعب فيتنام في الدعاية لقضيته داخل أمريكا ذاتها.

وإذا كان بوش يتحدث كرجل مخابرات ورجل دولة عن العار الفيتنامي القديم الذي غسلوه في الخليج، فإن بضعة ملايين من الأمريكيين الآخرين يتذكرون الحرب الفيتنامية باعتبارها عملاً عدوانياً ضد شعب صغير مسالم ويعيد في قارة أخرى، وكان هذا الشعب حينذاك يدافع عن إستقلاله وحرية إرادته ويظهر أراضيه من الغزاة، ويدفع ثمن اعتزازه بكرامته ووحدة أراضيه. كما أن هناك الآن بضعة مئات الآلاف من الأمريكيين يعرفون بدورهم حقيقة الحرب القذرة الجديدة التي أدارتها أمريكا ضد شعب صغير هو شعب العراق، لتصبح من ذاكرة الشعوب صورتها المهزومة في فيتنام، وتفرض هيمنتها لا على بترول العرب فقط وإنما على أرض العرب أيضاً، وهي تدشن عصراً أمريكياً جديداً بقوة الحديد والنار... بطائرات الشبح وبرنامج حرب النجوم... بقتال الليزر... وفلوس العرب... برامج التليفزيون... الاستهلاك... والساسة المأجورين. وسيبقى ذلك المشهد الحزين إلى حين بكل ما ينطوي عليه من مهانة وإذلال للشعوب ومن إفقار وعدوان على السيادة... وإجهاض للأحلام... وتلويح بالمكاسب الصغيرة في مقابل الأمانى الكبيرة... والانصياع المطلق لقاء خبز مر...

نعم إلى حين... هكذا علمنا التاريخ، تاريخ الانكسار والانتصار، تاريخ الكبرة والقيام... تاريخ كفاف الشعوب من أجل الحرية والكرامة... حين أخفقت وتعلمت دروس الاخفاق لتنهض من جديد كعقلاء من الرماة

يادامى العنين والكفين إن الليل زائسل

لن يستطيع الاستعمار الأمريكى أن يزيح شبح فيتنام من ذاكرة الشعوب حتى وهو فى ذروه انتصاره على العرب بحيث تختفى الى الأبد كما يأمل الفزاه أحلام استعادة السيادة والسيطرة على المصير... وإقامة عالم جديد له سيد واحد هو الانسان المتحرر من كل الاشكال القهر اجتماعيا كان أو قوميا...

قال شعب فلسطين ذلك بكل قوة حين خرج تورفع حظر التجول الذى أدى الى تجويعه، ليواصل إنتفاضته مجدداً رافعاً أعلام الدولة الفلسطينية المستقلة، رغم أن العصر ليس عصر استقلال، كما تقول لنا العدوانية الأمريكية والتوسعية الصهيونية... واذ تخطط الأخيرة لقيام دولتها الأقليمية الكبرى على حساب العرب جميعاً من الفرات الى النيل...

فهاهى ضفاف الفرات يحتلها الأمريكيون نيابة عن الصهاينة، بينما تحتل اسرائيل كل فلسطين وجنوب لبنان وهضبة الجولان، وتجرد اتفاقيات كامب دافيد جل شبه جزيرة سيناء من السلاح وتضع فيها قوات الانذار المبكر، وتنتشر بطولها وعرضها قوات متعددة الجنسيات... نحن العرب ندخل عصراً جديداً إذن، عصر إستعماريا صريحا... يقول له شعب فلسطين فى الأراضى المحتلة لا...

وسوف تأتى الشعوب تباعاً، لتقول لا، فصرّاً جميلاً.
لقد واجهت شعوب مثلنا ظروفًا لاتقل صعوبة وإيلاماً واستطاعت رغم الهيمنة أن تخرج

منتصرة.

وقد اخترنا في هذا العدد ذلك المثل الذي سيظل رغم كل شيء يؤرق المستعمرين الأمريكيين ومن قبلهم الفرنسيين الذين إنتقموا في هذه الحرب الجديدة ضد العرب من هزيمة سابقة ألحقها بهم الفيتناميون أولاً ثم العرب ثانياً في الجزائر حيث خرجوا مدحورين قبل ثلاثين عاماً بعد إستعمار استيطاني دام مائة وثلاثين عاماً...

ويومها تسابل أحمد عبد المعطى حجازي عن مصير العرب قاتلاً بخوف:

أأكون أنا آخر أبناء أبي...

ورد الشعب الجزائري والشعوب العربية على سؤاله التراجيدي بنفي قاطع..

لا... ولا... وسوف تكون «لا» في المستقبل القريب ملحمة أكثر شعبية بعمق وبصيرة.

نقدم لكم ملفاً من شعر المقاومة الفيتنامي، الشعر الذي ولد في زمان المواجهة مع الإستعمار، مع وعد أن نعد مستقبلاً قراءة شاملة لأدب المقاومة العربي في كل الساحات والبلدان، وسنحاول عدم السقوط في المباشرة السياسية أو الدعائية رغم إدراكنا أن مثل هذا الإبداع يلعب دوراً لا يقل نبلاً عن كل الأدوار الأخرى للأدب كمعرفة وتنوير وبهجة جمالية خالصة... ولكننا لا نريد أن نخسر الأدب من أجل السياسة.

في مثل هذا الشهر من عام ١٩٧٥ إندهر الجيش الأمريكي أمام الشوار الفيتناميين وخرج مطروداً في مشهد لابد أن نعمل بكل قوة حتى لا ننساه الشعوب، لأن أمريكا المأزومة تعد العدة مجدداً للعدوان على بلدان أخرى في العالم بعد أن سيطرت على البترول العربي بنفسها وأخذت تخمرس بقوات إحتلال... وحيث يطلب الغزاة من أصحاب الوطن الأصليين أن يكونوا... «أهدأ من الماء وأدنى من العشب»

يتسائل هو شيء منه ونحن معه وكأنما يتحدث عن الليل العربي

فماذا يفعل المرء في ليل جاف كهذا؟

ولكن الليل الذي إحتل موقعا متميزاً في أشعاره لم يمنعه أبداً من أن يتلمس مرقع الكوة التي ينسال منها الضوء وهي المهمة التي وهب نفسه لها كمتناضل إشتراكي دفع به إختياره الانساني والعقائدي لاكتشاف القوة غير المحدودة في الشعب، طاقاته الكامنة. إنتمائه للوطن، حس الكرامة والأخوة الانسانية لديه.. قدرته على الخلق والإبداع... وعلى صنع الانتصار.. وعابر السبيل يتحسس ما يبرز في نفسه من شعر. «فهو شيء منه» كثوري يرى في كل إنسان إحتمال المهدد، الشاعر الكامن الذي تتراكم على جذوة ألقه أترية النشوة والقسوة التي يلحقها الاستغلال به، فيطغى نوره ويقمع البدع فيه، وتصبح الحياة عملية دفاع عن النفس كما في غابة، ومن أجل مجرد العيش.. هكذا يتوارى الشعراء بين الملايين... وهم بالملايين كإحتمال...

الذين يهيمون بلا رداء ولا طعام

بلا ماري ولا بيت...

ويدرك الشاعر كمناضل أن مثل هذه التجربة المريرة فى الحياة ليست دائما شرا كلها إذ يمكن للمرء أن يخرج من شقاء التجارب ماسة معقولة: يصح هذا القول على الأفراد كما على الشعوب فى ظل المحن، يقول الشاعر ديونج هيونج لى:

النق المظلم عالم ضوء لنا
من أعماقه يشرق مجد قهقمان
على المخاض السريه..
وتتمنى الشاعرة لى أنه أكمسان:
ليعنى أكون شجرة بامبر
حواقيها حادة على الدوام
لكى تروى الغزاة

صحيح أن الاستعمار يزداد شراسة ويطمع فينا بعد خروج الحليف الرئيسى للتحرر خروجا مؤقتا من الساحة، لكن ساحة التحرر نفسها تتسع بامتداد العالم حتى فى داخل البلدان الاستعمارية نفسها، وهى قاعدة محتملة لدعم الشعوب فى المستقبل.. والتى من المؤكد أنها سوف تقاوم الهجوم بدءا بالدفاع النشط عن نفسها...

تقدم فى هذا العدد مرة أخرى مقالة عن الأدب والجلاسنوست لمختص كندى فى الشؤون السلافية نشرتها مجلة قضايا الأدب السوفيتية الشهرية.. وتكاد تكتمل بهذه المقالة رؤية كنا قد بدأنا فى بلورتها فى أعداد سابقة حول الأدب الجديد فى ظل التحولات العاصفة فى الاتحاد السوفيتى التى أيا كانت نتائجها على مستقبل الاشتراكية فإنها قد أكدت قيمة أساسية سوف يصعب على أى جهاز دولة قادم أن يحوها وهى حرية التعبير.

«أن أعمال عصر الجلاسنوست فى الاتحاد السوفيتى هى أعمال كتاب جده وأخرى لمؤلفين كانوا قد طوروها واعتقلوها، وأولئك الذين تعرضت أعمالهم لتدخل الرقابة أو الذين تم تجاهل إنتاجهم بناء على تصورات سياسية..»

وفى هذه الفقرة القصيرة نجد تلخيصا مكثفا للمحنة التى ألحقها البيروقراطية بحرية التعبير فى المجتمع الاشتراكى وعرقلت تطوره وسدت الأفق المفتوح بلا حدود أمام الأفضلية الكاملة للاشتراكية الحققة على نظام الغابة الرأسمالى الذى يقمع التعبير بطرق أكثر دهاء وإن كانت أشد قسوة لأنها تقوم على التزييف الشامل للوعى، بينما تتأسس الاشتراكية على الوعى الناقد...

إن العقاب الذى أنزلته البيروقراطية بالاشتراكية كان عقابا قاسيا وكانت واحدة من أبرز نتائجها التى تسجلها هذه المقالة هى التسلل البطئ للفكر الغيبى المثالى الذى دخل الى الأدب الجديد من واقع الركود والتسلط، ليسجل الكاتب «أن كتابات تولستاي تفترض أن حياة كل شخص يرسمها قدر غيبى، وأن القدر يسير الانسان نحو طريق محدد لا يملك له تعبيراً...»

كما تكشف قصصها «أن الحياة أمر عسير، وأن الكثير منها وهى وأن الانسان فى جوهره وحيد فى سعيه اليائس نحو آداء مهامه فى الوجود...»

فمثل هذه الروح لا تسيطر على بعض أبطال الأدب الجديد كإختيار وجودى أو عبثى خالص

دون أسس واقعية فى حياة مجتمع فقد القدرة على تجديد نفسه وبت الثقة فى الأفراد والجماعات حول صحة وجدوى الخيار الاشتراكى. صحيح إن التحولات التى تحدث فى وعى الناس هى عملية تتم ببطء شديد ولاتصل الى نهايتها بين يوم وليلة، ولكن سبعين عاما من الدعاية والايديولوجية العلمية كان يوسعها أن تغير هذا الوعى فى إتجاه النظرة المادية الواقعية للوجود والطبيعة وفعالية الانسان فيها لولا الكوابح البيروقراطية التسلطية.. لولا الفساد وتراث حكم الفرد. وكما تكتسب معنى هذه الكلمات التى تبث لنا رسالتها ببساطة غلبة

« أن أى مجتمع يقض البصر عن الديكتاتور ثم يبرر وحشيته بطريقة دوجمانية هو مجتمع مقضى عليه بالهلاك.. »

ورغم أهمية هذه المقالة فإن علينا أن نسوق هذا التحفظ الذى ينطوى على فكرتين رئيسيتين...

أولاهما أن كاتب المقال يختار من بين مئات النصوص نصوصا بعينها فتبدو الصورة كما لو أن الأدب الجديد لا يكشف الا عن وجه سلبي وفاسد للاشتراكية

ثانيتها أن الفن هو أيضا عملية إختيار، وأن سنوات الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى لم تجعل كل الكتاب اشتراكيين- وهذا حقهم بطبيعة الحال- وليس من بين الأصوات التى إختار كاتب المقال أن يقدمها صوت اشتراكى. وعلى باحثين آخرين أن يجدوا مثل هذا الصوت الغائب.. وتحققنا الرئيسى فى هذا العدد يدور حول ههنا المقيم «حرب الخليج» وموقف المثقفين منها، فنقدم لكم ما يشابه اللوحة الكاملة التى تشكلها مواقف متباينة تتأسس قوميا وطبقيا وفكريا نعتبرها مادة أولية لخلقة نقاش تعد لها المجلة حول القضية ذاتها، باعتبار أن ما حدث- ولم ينته بعد بل لعله يبدأ الآن- هو أخطر ما واجهته الأمة العربية منذ هزيمة ١٩٦٧، ودور المثقفين فيه بالغ الأهمية بشكل استثنائى..

ويضم عددنا- فى هذا السياق- نداء من المثقفين المصريين بالافراج الفورى عن الشاعر المصرى محمد عفيفى مطر، الذى اعتقلته سلطات الأمن مؤخرا، بسبب موقفه الفكرى فى رفض الهيمنة الاستعمارية الجديدة.

كذلك نحل الذكرى الأولى لرحيل مستشارنا الأستاذ والباحث والناقد الصديق عبد المحسن طه بدر.. وفى الليلة الظلماء يفتقد البدر. فما كان أحوجنا لوجوده بيننا الآن بضميره اليقظ وصراحته مع نفسه، وخبره حياته المفعمة بالنورس الشمينة من إجتهد وتجاوز للحرارة ومقدرة على إستشراف الآتى رغم حلكة الليل... وسيمضى تراثه حيا.. وفاعلا.. علامة لاتحطنها العين على احتمال النشيد... النشيد الممكن.....

فم يذهبون سقوط سايجون

شعراء من فيتنام

نستطيع ونستطيع ونستطيع

ترجمة وتقديم

محمد هشام

«فى الليل المعتم.. غلقنا ضوء الأمل»
لى أنه اكسوان

عندما كان الفيتناميون يدافعون عن بديهية الانتماء للوطن، وعن حتمية انتصار الحقائق البسيطة رغم بأس خصومها، كان هناك من يسأل، مشفقاً أو قانطاً:
- هل يستطيع أولئك العزل من كل شئ سوى قوة الحق أن يصنوا أولئك المدججين بكل شئ سوى عدالة القصد؟

وكان الرد الفيتنامى بسيطاً كحكمة الشعوب، وقاطعاً كحكم التاريخ:
- نستطيع ونستطيع ونستطيع.

ولم يكن فى القول زعم أو طيش. واضحاً كان أفق الاختيار: غزاة يريدون من أصحاب الوطن أن يكونوا على الدوام «أهدأ من الماء وأدنى من العشب»، وأصحاب وطن يريدون لأنفسهم ما لا يشتهيهم الغزاة. وواضحاً كان أفق النزال: وطن لاوطن له سواء، وغزاة لا أمس لهم هناك ولا جذور.

وفى غمار هذا النزال- الذى لم يكن الغزاة فى منتهاه غير خيباتهم- تحقق فى الزمن الفيتنامى هذا التوحد بين الشاعر والمقاتل، وبين المفنى ومدى الفناء.
لم يلتبس الشعراء الفيتناميون- وهم ينشدون ويقاتلون فى آن معاً- إيقاع النشيد فى أقبية

الحيل اللفظية أو متاهات الذهن المنعزل، بل اختاروا لصوتهم مساراً آخر يفضي إلى أفق أرحب عبر حزن العاديين وفرحهم ، وعبر دروب كدحهم من أجل يوم يألفهم.

- ولم يخجل الشعراء الفيتناميون- وهم ينشدون ويقاثلون في آن معا- مما تضج به قصيدتهم من وضوح وبساطة، فخلقها عمر آدماء التشابك مع الغامض والعصى. وبينما راح كثيرون يفتشون في هذه البساطة عما يسند القول بأن شعر المقاومين خلو من الجمال، وبينما راح آخرون يفتشون في تفرد لحظة المقاومة عن تفسير- أو تبرير- لرداءة لا يقيها التستر بنبل الغاية، كان الشعراء الفيتناميون يعرفون أنهم لا يبتغون من قصيدتهم غير ما تمنحهم، وأنهم- من ثم- في حل من الأعداء، وأن على المنتصين إلى القصيدة أن يعيدوا تعريف الجمال، مثلما أعاد منشدوها تعريف البطولة.

ولم ينس الشعراء الفيتناميون يعرفون- وهم ينشدون ويقاثلون في آن معا- أن القصيدة ليست سلاحاً، وأن من شأن مقارنة كتلك أن تسيء إلى طرفيها على حد سواء،، فالقصيدة- في آخر الامر وأوله- لا تستطيع أن تحدد وطناً أو تحمي تفللاً من شظايا قنبلة، وليس لها أن تدعى لنفسها ما لا يدعيه أولئك الذين يموتون لينجو الباقون من موت آت. لكنها تستطيع أن تكون- كما أراد لها الفيتناميون- زاداً لمن يردون لزمته ماسلبه زمن الغزاة. وتستطيع القصيدة- كما اراد لها الفيتناميون- أن تمنح العطشى للحرية قدرة الحلم وصواب اشتهاه المستحيل.

تستطيع وتستطيع وتستطيع.

هوشي منه

* ضوء القمر

لا زهور ولا نهبذ في السجن
فماذا يفعل المرأة في ليل صاف كهذا؟
إلى الكوة أمضي وأظلم إلى الضوء القمري
عبر القضبان راح القمر يمدق في الشاعر

* رحيل قبيل الفجر

صاحت الدهكة مرة واحدة فقط: لم يذهب الليل بعد
في حاشية من النجوم يبحر القمر فوق التلال
وعلى الطريق مضى المسافر في رحلة طويلة،
وجهه تصفحه هبة إثر هبة من رياح الحريف الثلجية.

الشرق الشاحب غداً وردياً: يومٌ ولید
امحت آخر ظلال الليل.
نسيم دافئ يهبُ عبر السماوات الرحبة.
وعابر السبيل يتحسس ما يبرز في نفسه من شعر.

* نای زمیل السجن

بفتة يطلق نای لحنا منعماً بالحنين:
وفي أسي يعلو النغم، حتى يشرف على الكاء:
وعبر آلاف الأميال، وعبر جبال وأنهار،
يسافر لنا موجع. وتلوح لنا امرأةٌ
تتسلق برجاً بعيداً، ترتقب عودة شخص ما.

* منصتاً إلى أرز يطحن

كم يعاني الارز تحت المدق!
لكنه يقدو بعد الطحين أبيض كالقطن.
وهذا ما يحدث للمرء في الحياة:
من شقاء التجارب يخرج ماسنة مصقولة.
(من مجموعة: يوميات السجن)

توهـو

* منذ ذلك الحين

منذ ذلك الحين توهجت نيران الصيف في نفسي،
وأشرفت شمس الحقيقة في قلبي،
وغدت روحى حديقة موزقة مزهرة
طوب عطرها فواحة وطيرها تغرد على الدوام.

لقد ربطت قلبي بقلوب سائر البشر،
تاركاً حبي ينطلق إلى أبعد الآفاق،
وتوحدت روحى مع أرواح كل من يعانون،
لكي أضاعف قوى الحياة.

والآن أنا ابن آلاف الأسر

الأخ الأصغر لآلاف من المهانين،
الأخ الأكبر للملايين الصغار،
الذين يهيمون بلا رداء ولا طعام، بلا مأوى ولا بيت.

تِي هَانَسِه

* حلم

بفتةً يستيقظ الحلم
وأنا أعرف أنك بعيدة
على الحائط شعاع الشمس
وأنا أعرف أن الليل قد مضى.

النهار مفعم بالمساعي
والليل كله صويك
النهار مكرس للشمال
وللجنوب الليل.

أيضا أكون، أيضا تكوينين
نظل على الدوام معا
وحلم الليل الغابر
بضوء كل أيامنا المقيطة.

لِي أَنَّهُ اكسوان

* شجرة بامبو

ليتني أكون شجرة بامبو
حوافها حادة على الدوام
لكي ترد الغزاة

ليتني أكون شجرة بامبو
على مرّ الشهور والأعوام، ورغم العواصف والأعاصير
تظل تقاتل في صمت، دون كلل
ليتني أكون شجرة بامبو

تدّ جفورها في أعماق الأرض
فأغدو قريباً من أمي

ليتني أكون شجرة بامبو
وعندما تتلاشى ظلال الأعداء
سوف أغنى في ظهيرات الصيف.

ديونج هيونج لي

* ما أعظم وطننا

الأم تحفر الخنادق منذ أن كانت فتاة
والآن وقد غدا شعرها مع الزمن رمادياً
فإنها من جديد تحفر وتحفر تحت زئير البنادق
في الليالي الساهرة يدوي صوت معلها الحفار.
سنوات الحرب العشرون في وطني
ملأى بهذا الصوت - صوت الحفر الليلي المفعم بالمحب،
الخنادق التي حفرتها أمهاتنا حصون قوانا
فهى تقى خطوطنا
على طريق المقاومة.

واسعة أرضنا
لن يستطيع الغزاة أن يأخذوها كلها
وفي قلوب أمهاتنا
تحتشد أفواج وأفواج.

التفّ المظلم عالم ضوء لنا
من أعماقه يشرق مجد فيتنام
على المخاض السرية.

الأمريكيون الأشرار باغتوا أمنا
لكنهم لم ينتزعوا كلمة واحدة من شفاهها
في تحدّ واجهت التهديدات والطمعات والقيود.. كان صحتها مهيبة.
ما الذي يعجزهم عن الرؤية؟

أخيراً تركوها نصف ميتة
تكسوها الجروح وندوب الجروح القديمة
وأزداد شعرها بياضاً

لكن الليالى تظل دون انقطاع ملأى بأصوات حفر المعاول.
من كد الأمهات.

وهم يشقون أحشا - الأرض بلا كلل
سوف تيزغ قوى الشعب المقاتل
وسوف يسقط الأعداء فى جنون فزعهم
يحيط بهم الموت وصيحات معركتنا.

واسعة أرضنا
وقلوب أمهاتنا لاحصر لها.

اكسوان كاينه

* العشب البرى

أيتها العشبُ البرى يا طفل الشمس والمطر
كيف الخلاص منك، أيتها العصى على الفتاة.
فى موسم الفيضان
نظن أن العشب قد غرق
ولكن حين تنحسر الماء
يكون العشب، العشب البرى، هو أول ما يبرز ثانية

أية ابقاعات تملأ فكرى
عندما يمر طريقى عبر المروج
لا أحد هناك، لا ظل شجرة، ولكني تجد الطريق
أصنع طريقك، وامض قدماً للأمام.
منحنياً على بندقيته ينصت المقاتل
إلى أغنية عن حديقة ملأى بالفاكهة
لكنه يفتة يحلم بالمروج، بالعشب البرى
ومفعماً بالحنين يتحول فكره إلى قريته،
هناك حيث شظايا القنابل ولهبها،
وحيث النيران تخلف الخراب - كل شئ - دمر
لم يبق غير النيران وحطام الحديد
والأرض... ليس غير.

غضبُ عارمٌ فى قلبه، وعلى كتفه البندقية
ومع رفاقه، يعود ثانية إلى قريته
وهناك يرى، أول ما يرى، العشب

وَحَدَّ، أثر الحياة الوحيد في موطنه.

يمضى ليهبث عن أهل قريته
فيأتون ويلتفون حوله، وهم يتسالمون
وبعد أن يقال كل شيء، يبقى سؤال واحد حاد وجلى:
«فى الأرض... أرضنا، ألا يزال العشب ينبت؟»

منذ آلاف السنين والحياة فى أبسط صورها
كان الأرز رفيقها الحميم دوماً.
فى حرقة ظهيرة الصيف يحلم المرء ببرد البساتين الخضراء.

فى القرية يعلم البعض بحسب الجبال
بالمطر، بالتل، بالغابة، وتترامى للبعث سحب دخان
أو راتحة بيت فى الربيع.

قليلون أولئك الذين لأحلامهم حد العشب
العفوى على جوانب الطرق
لاشأن له، مجهول، ومنسى
لا يخطر فى حلم... لكنه يواصل الحياة.

هؤلاء الشعراء

* هوشى منه HO CHI MINH (١٨٩٠ - ١٩٦٩)

الزعيم التاريخى للشعب الفيتنامى، وقائد مسيرة نضاله من أجل التحرر والاشتراكية. انخرط منذ شبابه فى العمل الثورى، وسافر إلى باريس قبل الحرب العالمية الأولى حيث نشط فى الكتابة للصحف والمجلات مدافعاً عن قضية بلاده، وشارك فى المؤتمر التأسيسى للحزب الشيوعى الفرنسى عام ١٩٢٠. بعد عودته إلى فيتنام أسس فى عام ١٩٣٠ «الحزب الشيوعى للهند الصينية» الذى قاد النضال ضد المستعمرين الفرنسيين وحلفائهم من كبار ملاك الأراضي. فى عام ١٩٣٦ عمل على توحيد المنظمات الوطنية والديمقراطية فى فيتنام فى إطار الجبهة الشعبية المناهضة للإمبريالية». وفى عام ١٩٣٨ عمل على توحيد جهود الثوريين فى بلدان الهند الصينية وذلك بتأسيس «الجبهة الديمقراطية المتحدة للهند الصينية». فى أغسطس ١٩٤٢، أعثقل هوشى منه لنشاطه الثورى وظل سجيناً حتى نهاية عام ١٩٤٣، وخلال هذه الفترة كتب مجموعة قصائد بعنوان: يوميات السجن. وفى أغسطس عام ١٩٤٥ قاد مع رفاقه الثورة الشعبية فى بلده، وتم تأسيس جمهورية فيتنام الديمقراطية، وانتخب رئيساً لها. تصدى مع شعبه للغزو الاستعمارى الفرنسى الذى بدأ فى أعقاب الثورة بفرض استعادة السيطرة على البلاد، وكان انتصار الفيتناميين فى معركة «ديان بيان فو» عام ١٩٥٤ ضربة قاصمة لأطماع المستعمرين

أجبرتهم على الخضوع فى النهاية.
بعد النصر، سعى هوشى منه ورفاقه إلى استعادة وحدة البلاد التى شطرها المستعمرون بالتحالف مع الحكم العميل فى الجنوب، كما سعى إلى ترسيخ البناء الاشتراكى فى الشمال من خلال إصلاحات اجتماعية واقتصادية وسياسية واسعة. منذ عام ١٩٦٤ قاد هوشى منه المقاومة البطولية للشعب الفيتنامى ضد العدوان الأمريكى الهمجى الذى كان مآله الهزيمة والاندحار فى عام ١٩٧٣.
ومنذ ذلك الحين ظل النصر الفيتنامى درساً لكل الغزاة، وملهماً لتضال شعوب العالم بأسرها.

* توهو TO HUU (١٩٢٠-)

اسمه الأصلى «نجوين كيم ثانه». انخرط منذ شبابه فى العمل الثورى، وانضم فى عام ١٩٣٨ إلى الحزب الشيوعى فى بلده. قاد انتفاضة تحرير مقاطعة «هو» خلال ثورة عام ١٩٤٥، وشارك فى المقاومة الوطنية ضد الغزاة الفرنسيين والأمريكيين. منح جائزة لوتس من اتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين عام ١٩٧٠. من أعماله الشعرية: قصائد المقاومة الأولى (١٩٤٥)، الرياح الكاملة (١٩٦١)، إلى الجبهة (١٩٧٢).

* تى هانه TE HANH (١٩٢١-)

من الشعراء الذين برزوا قبل ثورة عام ١٩٤٥ ثم اغتنوا بزادها التضالى. شارك فى المقاومة الوطنية منذ عام ١٩٤٦. من أعماله الشعرية: عصر الإزهار (١٩٤٤)، قلب الجنوب (١٩٥٦)، صوت الأمواج (١٩٦٠)، خاتمة الأغنية (١٩٧٠)، على مر الأيام والشهور (١٩٧٤).

* لى أنه اكسوان LE ANH XUAN (١٩٤٠ - ١٩٦٨)

اسمه الأصلى «كالى هاين»، شارك فى جيش التحرير الشعبى، واستشهد فى معركة فى سايجون أثناء النضال لاسقاط الحكم العميل فى جنوب فيتنام. من أعماله الشعرية: أزهار جوز الهند (١٩٧١)، نجوين فان تروى- قصائد (١٩٧١).

* ديونج هيونج لى DUONG HUONG LY (١٩٤٠-)

اسمه الأصلى «بوى مينه كوك». منذ عام ١٩٦٧ شارك فى حركة المقاومة ضد العدوان الأمريكى. من أعماله الشعرية: هذه الأرض التى جعلت منى مقاتلاً (١٩٧١).

* اكسوان كاينه XUAN QUYNH (١٩٤٢-)

عملت فى بداية حياتها فى «الفرقة الشعبية القومية للفن والغناء والرقص»، ثم تحولت إلى الأدب فى عام ١٩٦٦. تشارك منذ عام ١٩٦٤ فى تحرير المجلة الأسبوعية: الفنون والآداب. من أعمالها الشعرية: براعم الزمرد (١٩٦٨)، زهور على حواف الخنادق (١٩٦٨)، رياح من لاوس، ورمال بيضاء (١٩٧٤).

وهذه القصائد

* ترجمت القصائد عن الانجليزية، طبقاً للنصوص الواردة في NGUYEN KHAC VIEN AND HUU NGOC, VIETNAMESE LITERATURE, (HANOI: RED RIVER) N.D كما تم إعداد سير الشعراء استناداً إلى المرجع نفسه. وأعدت سيرة هوشى منه استناداً إلى كتاب: جورج عزيز، هوشى منه، سلسلة «اقرأ» (القاهرة: دار المعارف. ١٩٦٩)

** استفادت الترجمة الحالية من الترجمات السابقة لبعض قصائد الشعراء الفيتناميين، وخاصة:

- ترجمة قصيدة هوشى منه «نأى زميل السجن»، المنشورة في مجلة لوتس- الأدب الأفريقى الأسبوعى، المجلد الثالث، العدد السابع، يناير ١٩٧١ (القاهرة: المكتب الدائم للكتاب الأفريقيين الآسيويين)

- ترجمة قصيدة توهو «منذ ذلك الحين»، المنشورة في مجلة الأدب الأفريقى الآسيوى، المجلد الأول، العدد الرابع، أكتوبر ١٩٦٩ (القاهرة: المكتب الدائم للكتاب الأفريقيين الآسيويين)

تنويه

تعذر «أدب وتقذ» عن عدم وفائها بنشر ما أعلنت عنه فى العدد الماضى لجدة موضوعى محمد عفيفى مطر وتحقيق العدد. وتعد بالالتزام فى اعدادها القادمة.

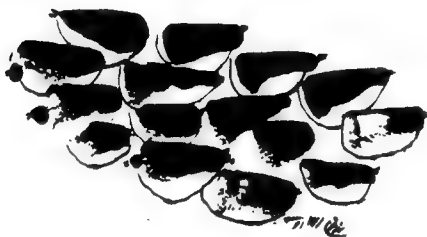
كما تعذر عن الخطأ الذى وقع فى مقال الرواية الاستعمارية فى العدد الماضى اذ كتبت ان الموضوع ترجمة عابدة لطفى والصحيح انه اعداد وعرض وتقديم عابدة لطفى ود. أمينة رشيد.

تحقيق

المثقفون المصريون وهكارتة حرب الخليج

العيادة

ابراهيم داود



محمود أمين العالم محمد عودة/قؤاد زكريا أحمد
عبد المعظم جازة/عبدلح رزق الله أمين اسكندرا
عادل السيوه/فيليب جلاب/فريدة النقاش/غالم
شكره/أحمد قؤاد نجم/محمد عصفورا ابراهيم
منصور/أمينة رشيد/حلم شعراوة/محمد سليمان



اختلف المثقفون حول كارثة الخليج، وأيا كانت أسباب الاختلاف فإن النتيجة واحدة:- انكسار ما بعده انكسار، عراق خارج القرن العشرين، اسرائيل تزهر، مزيد من التبعية، امريكا فوق الجميع ودماء بيننا. اختزلت الهزائم في هزيمة واحدة. لم ينتصر منا أحد. ولم يهزم سوانا.

ارتكب صدام الخطأ فاستجار النفطيون بأمريكا وحلفائها فارتكبوا الخطيئة، ودفعنا جميعاً الثمن. ولم يبق غير أن نتدبر، وأن تناقش عوراتنا. لنعرف كيف أصاب الغزاة الجميع.

وهذا التحقيق محاولة لكشف التباين والصراع الذي أحدثته الكارثة وسط المثقفين، لعلنا نستطيع أن نستشرف الأمل في مواجهة المستقبل. ولعله يكون بداية حوار جاد بيننا جميعاً، وستعقبه- قريباً- ومائدة مستديرة، تنظمها «أدب وتقدم»، بين المهتمين من المفكرين والمثقفين، استجابة لدعوة رددها أكثر من مثقف عبر هذا التحقيق، واستجابة لحاجة فكرية ماسة.

محمود أمين العالم: لا يأس مع التاريخ

ان الصلح الذي حدث بين المثقفين العرب- آزاء أزمة الخليج- هو اختلاف فى مناهج الرؤية وخصوصا حول قضية الوحدة العربية، فمازال اسلوب الوحدة اسلوبا مختلفا عليه وكذلك قضية الديمقراطية التى اثبتت الأزمة انها كانت قشرية.

وعندما تتأمل المواقف المختلفة حول أزمة الخليج تراها تشعبت بين موقفين أساسيين: موقف يرى أن القضية بين العراق والكويت، وبنى كل مواقف عند هذه الآلية، وبعض الذين اتخذوا هذا الموقف وقفوا عند هذه الحدود ولم يدركوا أن خلف هذه الآلية آليات أكبر

وموقف قومى شوفينى تقليدى قديم (يمكن أن ننسبه الى الفكرة البروسية القديمة أو أساليب الوحدة الاوربية فى القرن التاسع عشر) واعتبر هؤلاء أن غزو العراق للكويت هو انتصار للبرجوازية المتطورة على الاقطاع وانهم يتحركون مع التاريخ بتأييدهم للغزو. وقرأت مقالا لكاتب مغربى يقول فيه أن ماتحقق هو تحقيق للديمقراطية، لأن الوحدة هى المفتاح السحري لكل شئ

وأنا أزعج أن المفهوم الشوفينى غير الديمقراطى للقومية العربية الذى مازال معششا فى رؤوس الكثيرين كان مستثولا عن رؤية محددة لهذا الغزو، وأرى أنه لاسبيل للوحدة إلا بالعمل الديمقراطى. والرأى الذى تمسك بالموقف الشرعى البحث نسى الدلالة العامة لهذه الغزوة فى اطارها الدولى، فوقف بشكل مباشر ضد الغزو، واستمر فى الادانة حتى بعد تدفق القوات المتحالفة، ثم بعد العدوان الفاشم للقوات المتحالفة تحت مصطلح تحرير الكويت.

ولم يستشف هؤلاء شيئا من تكلس القوات الأمريكية، ثم موافقة العراق على الانسحاب بدون شروط والتأكد من أن ماحدث ليس محريرا للكويت ولكن لسحق القوة العراقية العسكرية بل والبنية الاساسية للعراق.

وكانت أكبر وثيقة على ذلك المقال الأخير للدكتور فؤاد زكريا الذى لم يشر فيه الى امريكا ومخططاتها فى المنطقة والدور المبيت لضرب العراق إلى جانب اعادة ترتيب توازن القوى لصالح اسرائيل وتحقيق السيادة الامريكية على العالم وتكثيف الوجود الامريكى فى المنطقة.

نحن اذن امام موقفين: موقف جزئى جدا أستطيع أن أقول انه شكلى يرى أن القضية هى غزو العراق للكويت، وموقف آخر تغافل عن هذا الغزو، وكلا الموقفين مخطئ: رغم أن لكل منهما مبرراته الموضوعية فاذا كان الاول جزئياً جداً فالثاني مطلق فى عمومياته. وفى تقديرى أن الموقف الصحيح هو الاجماع العربى على رفض الغزو العراقى للكويت ورفض التدخل الاجنبى وكشف المخطط الامريكى منذ البداية والتمسك بحل النزاع فى اطار عربى وادانة الغزو وحل بعض المشاكل المعلقة بين الطرفين (وكلنا يعرف أن الكويت ارتكبت حماقات قبل الغزو وساعدت عليه)

وللأسف الشديد أغفل البعض الخطر الأكبر وهو الأمريكان ووقف عند غزو العراق للكويت. والجانب الآخر أغفل الغزو العراقي للكويت وجعلوه قيمة كبيرة مما زاد عناد الجانب العراقي دون ربطه برؤية الواقع (الاتحاد السوفيتي يضعف، أمريكا في أزمة وتبحث عن حل مشاكلها في الخارج، لم يذهب أحد من أجل الكويت ولكن من أجل البترول). أنا أدين الغزو العراقي وأدين الدول النفطية الخليجية وأدين التدخل الأمريكي وأدين أيضا الموقف المصري، لالتدخله فقط ولكن لضعف مصر، وأرى أن ما حدث هو امتداد لكآمب ديفيد والانفتاح الاقتصادي وبسبب العلاقة السياسية مع أمريكا، واللامركزية داخل البلاد والتدهور والتدنّي في وضعنا العالمي والعربي ولو كانت مصر في قوتها لماضيت اسرائيل لبنان ولا المفاعل النووي العراقي ولما غزت العراق الكويت:

الآن تحتل الأرض العربية، وأمريكا جاءت لتبقى، العراق لا تزال محتلة، والمؤامرة لم تقف عند ضرب الجيش والشعب العراقي فقط بل تجاوزتها لتفتت العراق ينبغي أن نقف ضد عملية التفتت والانقسام ونقف من أجل خروج أي قوات أجنبية في المنطقة وخلق نظام عربي لتحقيق الأمن ينبغي أن نقف ضد تصفية القضية الفلسطينية وضد ضرب منظمة التحرير لأن ما يقال- ببساطة- عن إعادة البحث عن قيادة جديدة للمنظمة شيء مغزق. علينا أن نعلم أن الفلسطينيين فقط هم الذين يختارون قيادتهم وعلينا الآن العمل من أجل:

- ١- التضامن العربي
- ٢- حماية وحدة الشعب العراقي
- ٣- خروج كل القوات الأجنبية
- ٤- حماية الثورة الفلسطينية من التصفية والدفاع عن منظمة التحرير
- ٥- البحث عن دعم للنظام العربي لاعلى أساس سياسي فقط ولكن على أساس اقتصادي، ورأى أن التوزيع الحقيقي للثروة يأتي عن طريق المشروعات المشتركة. أن دور المثقفين دور أساسي في الفترة القادمة. وزطالب بمؤتمر عام للمثقفين العرب، والخروج بموقف واع على الأقل بغلافاتنا لأنني أرى انه لا بأس مع التاريخ

محمد عودة:

غارات المثقفين!

الثقافة السائدة في بلدنا هي وفق قاعدة صحيحة ثقافة الطبقة السائدة والمثقفون «السائدون» في بلدنا هم من تفرزة هذه الطبقة. وهي في مصر حلف عريض من نفاية كل الطبقات خلقه



فؤاد زكريا



محمود أمين العالم

السادات الذي جمع شتاته ونسقه وكونه وجعل منه قاعدته في السلطة واتخذته أداه لتصفية الثورة!

وقد انتشل السادات هذه «الانتقاض» من القاع السحيق الذي ألقيت فيه وردلها السلطة والثروة باسم الانفتاح والديمقراطية، وضمن لها البقاء والحماية تحت مظلة الخلفه الاسرائيلي الامريكى الذي عقده في كامب دافيد.

وخلال عشرين عاما أفرزت هذه الثقافة جيشا من رؤساء التحرير والصحفيين والكتاب والفلاسفة والاذاعيين والمؤنفين والشعراء مادحى الخلفاء. وتصدر هؤلاء واحتكروا أجهزة الاعلام ومنابر الثقافة في بلد أثنى ما يملكه الثقافة!

وكانت أزمة الخليج فرصة ذهبية لتؤكد فيه هذه الطبقات والفئات ومثقفوها الولا. وصدق الوفاء، والطاعة العمياء! وتسابقوا في اثبات انهم ملكيون أكثر من الملك، أمريكيون أكثر من المستر بوش. سعوديون أكثر من خادم الحرمين، كويتيون أكثر من الأمير واسرائيليون أكثر من المستر شامير «المعتدى عليه»!

وقاصوا بمائة ألف غارة موازية على العراق وحاكمه صدام، والذي كانوا حتى الأزمة يمدحونه ويتغنون به ويتقبلون جوائزهم وهداياهم ويخطبون وينشدون في مهرجاناته وبنفس الحماس الملتهب الجياش الذي يبدعون به الآن ولله الامر من قبل ومن بعد

د. فؤاد زكريا:

أدعو إلى ندوة للمكاشفة الفكرية

هذه الأزمة ، بلاشك، أحدثت انشقاقا حادا وعنيفا بين المثقفين. ومن المؤسف ان الكثيرين

منهم لم يتمكنوا من التزام حدود النقاش العقلاني عند عرضهم لآرائهم فيها، مما يدل على أن الموضوع بأكمله قد مس وترا شديدا الحساسية في نفوسهم.

ولو كان لي أن أقدم تعليقات لهذا التخط في الفكر لقلت إن سببه الرئيسي هو ذلك الجحود المذهبي الذي جعل فئة غير قليلة من مفكرينا تتحجر عند مقولات الخمسينات والستينات، وتعجز عن إدراك المتغيرات الحاسمة التي طرأت على العالم وخاصة بعد التحول الهائل في عام ١٩٨٩.

ومن ناحية أخرى فقد اتضح للأسف أن الكثيرين ممن ينادون دوما بالدعوة إلى حقوق الانسان وحرياته، لا يتحمسون لهذه المبادئ بالقدر الكافي حين يكون الأمر متعلقا بغيرهم.

وهكذا وجدنا أن طبيعة النظام الديكتاتوري في العراق تكاد تنسى في خضم الدفاع الحار عن هذا النظام باعتباره المتصدي للامبريالية الأمريكية والممثل الحقيقي للأمانى العربية... الخ.

وهذه في رأيي أخطاء فكرية واضحة لا يمكن التغلب عليها إلا بمواجهة مباشرة. وقد لفت نظري أن الصراع بين التيارين كان يدور بشكل منفرد، بمعنى أن كل طرف كان يتكلم بمعزل عن الآخر، ولم يحدث في حالقواحدة أن دار حوار مباشر بين الطرفين.

ولذلك فإننى أدعو إلى تنظيم «ندوة» فكرية جادة، يشارك فيها ممثلون رئيسيون لوجهتي النظر في موضوع الصراع، وتتم فيها مصارحة كاملة، مع إعطاء الحرية التامة لكل من الطرفين كيما يعبر عن رأيه كما يشاء.

وأوقع أن يكون لمثل هذه الندوة صدى كبير، حيث أنها ستكون أكبر مظاهر المصارحة والمكاشفة طوال هذه الأزمنة التي أحدثت انقساماً عميقاً بين شطرين أساسيين من مثقفي هذه الأمة.

أحمد عبد المعطى حجازى: عقل غنائى يستخفه الحلم

لو أن السؤال كان عن سبب «اختلاف» المثقفين فى الرأى حول أزمة الخليج، لكان الجواب أن السبب هو اختلاف النابع الفكرية والالتزمات والاجتهادات الاجتماعية والسياسية. لكن السؤال يتحدث عن «انشقاق»، والانشقاق قد يحمل معنى الانفعال والتعصب والطابع الشخصى للموقف وغياب الأسس العقلية التى نفهم منها مقاصد أصحاب الرأى وأسباب اختلافهم.

وأنا أميل إلى أن ردود فعل المثقفين المصريين والعرب عامة كانت «انشقاقا» بالمعنى الذى أشرت إليه ولم تكن اختلافا. والسبب فى رأىي يتلخص فى كلمة واحدة هى: «الأزمة» الشاملة المعقدة التى يمر بها العقل العربى ويمر بها العمل الثقافى ويمر بها المثقفون.

لقد تطورت الأمور فى بلادنا خلال الأعوام الخمسين الماضية (متبذ نكبة فلسطين ١٩٤٨ إلى الآن) وانتجت سلسلة من الكوارث القومية والوطنية التى وقف العقل العربى أمامها مذهولا، لأنه



محمد عردة



أحمد عبدالمعطى

حتى الآن عقل فردى انفعالى غنائى يستخفه الحلم ويحطم جناحيه أول انكسار.
عقل مقيد بسلطة الدولة، وسلطة الماضى المتحجر، وسلطة الآخر المتفوق. عقل محروم من القوانين التى تضمن له الحرية، ومن التقاليد التى تحرس هذه القوانين. محروم من المؤسسة الثقافية المستقلة، ومن الخبرة التى يحققها تراكم التراث العقلانى، ومن الشجاعة التى يكتسبها المثقفون من خلال التحامهم بالواقع ومحاجهم فى تطويره ودفعه إلى التقدم.
العقل العربى يعيش حالة الهزيمة أو آثارها. ومن المؤكد أن كثيرا من المثقفين الذين تعاطفوا مع صدام حسين فى أزمة الخليج، كانوا مندفعين عاطفيا بالإعجاب بوقوفه فى مواجهة الأمريكيين، الذين وقفوا فى أكثر المعارك التى خضناها فى صف خصومنا وأعدائنا. وقد نسى هؤلاء المثقفون، فى هذا الاندفاع، أن هزائنا قد وقعت أولا لأن الطغاة هم الذين كانوا يقودونا فى المعركة.

ولقد ورث المثقفون العرب، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، انتماءاتهم، فالتيارات الفكرية عندنا اعتقادات ومسلمات لها طابع دينى، وليست نشاطا عقليا يعى حريته ومسئوليته. ولذلك نرى مثقفين يتدفعون إلى مواقف، قلقا للحكومة أو المؤسسات الرسمية.
وربما رأينا، فى بعض الأحوال، أن رأى العام أعقل من بعض المثقفين، وربما رأينا أيضا أن رأى الرسمى أكثر رصانة من موقف بعض المثقفين.
المثقفون، لهذا كله، جماعات متطوية على نفسها، أو جماعات تعمل فى خدمة غيرها، ولهذا يسهل الضغط عليها وابتزازها.



جرحت السكينة رقبتي حين هوجمت الكويت
 وقطعت السكينة رقبتي حين تدمر العراق.
 لم يتركوا لنا إلا البكاء
 فأليكم بعضاً منه على الورق.

عدلى رزق الله





أمين اسكندر: تعددت نماذج السقوط

إذا كانت هناك ايجابيات لحرب الخليج، فسوف تكون في مقدمتها كشف عوارث كثير من الرموز الفكرية والثقافية والسياسية داخل مصر العربية.

وانى على يقين بأن تلك الأزمة قد وصلت الى حد إحداث بعض التمزقات فى بنى الفكر العربى، فزاد الصراع والتناقض، واتسعت الشقة بين الثقافة الموروثة والثقافة المعاصرة، وبين العلم والعصرية ودعوى التراث وبين المبادئ المعلنة والسلوك المتبع من نفاق.

وذلك بعد أن حاولت ثقافة النفط أن تكرس ازواجيات لامعنى لها الإمسارية التخلف وقبول الامر الواقع، والايمان بالرؤية التوفيقية (العلم والايمان- الاصلالة والمعاصرة- الوافد والموروث- الاتباع والابداع) ولما كانت الفئة المثقفة هى الفئة غير المتدمجة، والحاملة لحلم التغيير وبناء المستقبل، قد قبلت الواقع، وخانت الدور والمهمة- دور النبراس ومهمة انتقد الاجتماعى- صار من المؤكد ان تصدعنا الوقائع العينية للمثقف العربى فى أزمة الخليج، والتي تؤكد لنا انه قد حان الوقت لتقديم خطاب استقالة تلك الرموز عن دورها فى نقد ماهو كائن والحلم بما يجب ان يكون. بل صار من الواجب علينا، ان نحول خطاب الاستقالة الى خطاب اذانة، ونحن هنا لاندین من أيد العراق او الكويت، ولكننا ندين المثقف الذى تحول الى بوق للسلطة، والذى قرر أن يعظم من الخاص على حساب العام، والذى وقف متفرجاً عندما تكشفت ابعاد المؤامرة على الأمة العربية، والذى بنى موقفه على جانب وتناسى جوانب أخرى لها نفس القياس القيمى، والذى برر استدعاء الوجود الاستعماري على ارض الوطن العربى وهلل للإقتتال العربى.

ولقد كان موقف الفقيه الاسلامى خالد محمد خالد خير شاهد على مانقول فذلك العالم الفقيه هو صاحب اقوى المواقف المؤلفة على ارضية التنوير والديمقراطية والعدالة ومحاربة الاستعمار، ولكنه فى أزمة الخليج كان داعياً لدخول القوات الامريكية، واصفا بوش بالمحرر والمخلص من ديكتاتورية صدام حسين، وتناسى «ديمقراطية» الخليج والنظام المصرى والنظام السورى. وتصدعنا مقالة الدكتور فزاد زكريا «اين الخلل» بجريدة الاهرام، والتي يصرح فيها بالأتى «اعترف للقارئ بأننى أسفت أسفا شديدا حين سمعت نبأ بدء الحرب البهية التى نشبت حين رفض العراق الانذار النهائى بالانسحاب من الكويت، ولكن سبب اسفى كان مختلفا كل الاختلاف عن تلك الاسباب التى ينادى بها أناس يتصورون ان تدمير العراق جريمة ولكن تدمير الكويت عمل قومى وحدوى، وان الجيش العراقى، بعد كل ما ارتكبه فى الكويت من فظائع..... هو جيش عربى وطنى يمكن ان يكون فى المستقبل رصيلا للأمة العربية» وفى مقطع آخر من نفس المقال: .

«إن البعض يتحدثون عن تجاوز القوات المتحالفة لهدفها الاصلى، وهو تحرير الكويت الى هدف آخر شرير، هو تدمير العراق وتقطيع اوصاله وعلى الرغم مما يعتصرنى من ألم كلما رأيت مدنيا عراقيا يتألم أو جندارا عراقيا يتهدم، فإننى لا أملك ، الا أن أعجب لقصر نظر اصحاب هذا

الرأي، فأنا من المؤمنين بالفعل بأن الحرب هي الحرب ومادامت الامور قد وصلت الى مرحلة القتال المسلح... من العبث ان يقول البعض منا للأمريكيين في هذه الايام: اقتصروا على تحرير الكويت واتركوا أرض العراق وشعبه في سلام»

وتأتى صدمتنا من مفكر كبير بوزن د. فؤاد زكريا، صاحب اسس التفكير العلمى - لأنه تناسى أولاً أن الكويت قد اعترفت بسرقة البترول العراقى، وأن دول الخليج قد أغرقت السوق العالمى بالنفط بما اوصل سعر البرميل الى تسع دولارات وهذا ماسبب كارثة اقتصادية لدولة خارجة من حرب شرسة مع ايران ولولا صمودها فى تلك الحرب لسقطت كل مشيخات البترول، ولم يكن ذلك الصمود إلا دماء عربية عراقية روت التراب العربى. اما حكاية الديمقراطية فتلك اكذوبة كبرى ويكفى ان اقول للدكتور زكريا عين لى قطراً عربياً واحدا مؤمنا بالديمقراطية.

للأسف فلقد غلب صاحب اسس التفكير العلمى - الخاص على العام.

اما الرواى العربى الكبير نجيب محفوظ - وهو احد الفارسين لبذرة العلمانية والعقلانية - نجده يصرح فى حديث لجريدة «لوبون» الفرنسية بأنه «لا تصدقوا صدام حسين لأنه علمانى» شئ غريب اذا كان صدام حسين علمانيا فماذا يكون إذن نجيب محفوظ؟

وفى الحقيقة لقد تعددت نماذج السقوط، حيث اكدت تلك الأزمات، ان أزمة المثقف العربى ليست كامنة فى البناء المعرفى فقط وانما هى أزمة البناء الاجتماعى ايضا، فلم تكن الاشكاليات الفكرية الوهمية والحقيقية تعبيراً منفصلاً عن أزمة التخلف والتبعية، تخلف البنى الاجتماعية وتبعية النظم السياسية.

ولذا صار من الواجب على جيل المثقفين النقديين أن يعملوا النقد فى كل ذلك الصرح الثقافى المنهار على أسس من العقلانية والنقد الاجتماعى.

عادل السبوى:

هزمتنا حساباتنا الصغيرة

هذه الوقائع غير ملهمة، لاتدفع الفنان للتأمل الخلاق، وإنما تمنحه الرغبة فى الاختباء والبهكا. المر.

تقودنى الأحداث لأن أغصص العينين، حتى لا أرى وجه الخيبة العربية يظل مرة أخرى حزينا و كابيا، لان اصرخ بالله، لماذا يمضى بى العمر وسط هذا الركام من الهزائم والاكاذيب؟ صدام هو التعبير الفاجع عما حل بجماعتنا، انهيار الاحلام، ونمو الفردية الضيقة. لقد تخلق الوهم امامنا، فارضعناه جميعا من خوقنا وتزلفنا، حتى انتصب شاهدا فجعا على عجزنا وانفراطنا.

نعم هناك لوحة ممكنة لهذا الزمان، سنرى فى مقدمتها أمراء النفط والعسكر مع سادة الغرب على مائدة، يأكلون فيها من لحم الشعراء والفقراء، وفى خلفية الصورة سماء مظلمة، عصر

وسيط يظل، قرن امريكى تزخره الصواريخ.
أقول لأهلى، يا قوم، لقد فقدنا الرغبة فى المواجهة والمصارحة، هزمتنا حساباتنا الصغيرة، لن
يأتى وافد غريب ليعلق لنا الجرس، علينا ان نسترجع ايماننا قديما بجماعتنا، وان ندفع الثمن، لخلق
ارادة جماعية جديدة، نواجه بها ماسوف ياتى.

فيليب جلاب: أمريكا ولي الأمر!

فى الشريعة الاسلامية، فى القوانين العلمانية، فى كل شرائع البشر لا يمكن أن تدفع جريمة
صغرى بجريمة اكبر... هذه قاعدة أصولية وانسانية.

صدام حسين ارتكب جريمة غزو، هل استدعى له مجرما محترفا، معروف أنه يتخذ موقفا ضد
الأمة العربية كلها، ويعمل فى الاساس لصالح اسرائيل فى المنطقة لكى يعاقب على هذه الجريمة
التي ارتكبتها عربى ضد عربى؟

واذا قيل: العرب لا يملكون القوة. هل يبرر هذا استدعاء شركة اجنبية لادارة شئون الأمة
العربية؟

ومن الذى قال ان العرب لا يملكون القوة؟

هل مصر والسعودية والجزائر وسوريا وليبيا وتونس والمغرب وبقية جيوش المنطقة اضعف من
الجيش العراقى، هل هذا يعقل؟

الامريكىون وغيرهم ظلوا يضخمون فى قوة الجيش العراقى حتى وصل الامر إلى الخداع
المكشوف وهو أن الجيش العراقى هو رابع أقوى جيش فى العالم
وهذا سخف يعرفه الجميع.

أمريكا تتصرف الآن مع المنطقة كأى ولي أمر يتعامل مع أطفال صفار.. فهل رأى المثقفون
المخاطر المترتبة على تدخل الجيش الامريكى فى المنطقة؟ وهل يريحهم هذا الاذلال الأمريكى

لشعب وجيش عربيين وللأمة العربية كلها حتى لو كان صدام حسين هو المستول فى البداية؟

هل يعرف هؤلاء المثقفون أثر هذا على مصير الامة العربية حتى خمسين سنة قادمة؟

هل يعرف أحد أن اسرائيل- الآن- هى القوة الوحيدة سياسيا وعسكريا واستراتيجية فى
المنطقة العربية؟

وهل كان الثمن الفادح الذى دفعه العراق والامة العربية قد دفع لوتهم اعطاء فرصة ستة شهور
أخرى للحصار الاقتصادى والعسكرى دون حرب؟

وانظر الى الثمن البشرى والمصير الرهيب للأمة العربية، وانظر الى التقديرات الرسمية العربية
التي تفيد أن تدمير التخريب الذى حدث فى العراق والكويت والسعودية يحتاج الى ١٠٠٠

مليار دولار، وكل هذا لكى تنسحب قوات الغزو العراقية من الكويت بعد ستة شهور فقط وليس

بعد عام ١ لاننا لانتحمل استمرار غزو بلد عربي لبلد عربي أكثر من ستة شهور!
ولكننا نتحمل احتلال واستيطان اسرائيلي صهيوني في أعز بقعة في الامه العربية لمدة ٤٣
سنة

كل هذه حجج فارغة!

وأرى الموقف الحقيقي لأى مثقف عربي قومي هو أن يرفض الغزو العراقي، وأن يكافح من أجل طرد هذا الغزو تحت مظلة عربية، تحفظ للأمة العربية احترامها وكيانها وتبعد الهيمنة الأمريكية الرهيبة التي لم تحدث بهذا الحجم منذ مئات السنين...

أما عن موقف الاهالى: لا يريد الزملاء المثقفون أن يفهموا أننا نريد أن نمارس الديمقراطية عمليا. نشرنا رأى الحزب الرسمي والتزمنا به وهو ضد الغزو العراقي للكويت، وطالبنا العراق بالانسحاب، ونشرنا سلسلة من المقالات لكتاب من التجمع ومن خارجه يتهمون صدام بأنه لص بغداد وأكبر طاغية عرقه العرب وأنه مجرم وسفاح ، وبينهم مقال للدكتور فؤاد زكريا. فلماذا لاتؤخذ هذه المقالات اذن بأن الاهالى مع الكويت؟ لأن هناك سوء نية.

ونشرنا مقالات- على استحياء- فيها تأييد لنظام صدام حسين ونحن نزعم أن ماحدث من اتهامات وخطط متعمد ضدنا يرجع إلى أن موقفنا ليس بسيطا، ولاينطبق عليه: أبيض وأسود. وأعجب من الذين نذروا حياتهم- كما يقولون- ضد النفوذ الاجنبى والاستعمار الاجنبى ولايشعرون بأى تأنيب ضمير لانهم ساهموا وشجعوا مع الاجنبى سحق العراق!

فريدة النقاش:

لماذا التعاطف مع العراق؟

انقسم المثقفون في أزمة الخليج الى ثلاث فئات: الأولى أيدت الكويت دون تحفظ ووقفت الى جانب شيوخ الخليج بصراحة وقوة غير مسبوقه دون أن تلتفت الى أن للصراع بين العراق والكويت تاريخا طويلا وأن هناك مسؤولية ماتقع على عاتق حكام الكويت الذين أججوا الصراع ورفضوا التوصل الى حلول وسط.

أما الفئة الثانية فهي تلك التي ساندت العراق من اللحظة الأولى دون أى تحفظ وبررت غزوها للكويت.

اما الفئة الثالثة وهي من وجهة نظرى الغالبية العظمى من المثقفين، فهي تلك التي أدانت منذ اللحظة الأولى غزو العراق للكويت وحذرت حتى قبل أن تأتى الجيوش الأجنبية الى الخليج من هذا الخطر المحدق الذى سيجبر المنطقة الى الوقوع الكلى فى قبضة الهيمنة الأمريكية، وهو ماحدث بعد أيام قليلة من وقوع الغزو العراقي.

وأقول أن هذه الفئة الثالثة تعبر عن وجدان الغالبية العظمى من المثقفين لأنها أمسكت بالحلقة الرئيسية في الصراع الدائر على أشده في المنطقة وهو الصراع ضد الهيمنة الأمريكية والتي اتضحت بشكل سافر عندما تدفقت قوات الجيش الأمريكي حتى قبل أن تتلقى الطلب الرسمي من الدول الخليجية التابعة، وكانت هذه الفئة من المثقفين ترى أنه بالرغم من الجريمة الكبرى التي أرتكبتها النظام العراقي والتي كشفت عن وجهه غير الديمقراطي والتسلطي فإن حلا عربيا مشرفا كان ممكنا في إطار الأسرة العربية ودون تدخل أجنبي. ولكن وللأسف فإن النظم التابعة التي لا تملك من أمر نفسها شيئا استدعت القوات الأجنبية التي وجدت الفرصة مواتية لتنفيذ مخططاتها الأصلية وهو تدمير قوة العراق للاخلال بالتوازن في المنطقة لمصلحة اسرائيل التي يقول وزير خارجيتها صراحة أنها تحمد نفسها لأول مرة مع ثنائي دول عربية في جبهة واحدة. فإذا نظرنا إلى الصورة في شموليتها على هذا النحو فسوف نفهم سر التعاطف مع العراق- رغم إدانة غزوه للكويت- لأن مانهذته القوات المتحالفة ضده كان مخططا ومعدا سلفا لإحكام السيطرة الاستعمارية على منابع النفط والنفوذ بتحديد أسعاره، وأثبتت الأيام لهذه الفئة صحة تحليلهم وموقفهم الذي رفض الغزو العراقي ولكنه وجد في القوات الأجنبية الخطر الرئيسي ووجد فيها أكثر من ذلك تعرية لحالة التبعية الفاضحة التي سقطت فيها المنطقة.

د. غالي شكرى:

نحن في عصر ما بعد الهزيمة

ليس هناك سبب واحد حاسم ونهائي في مجموعة الانقسامات التي وقعت في صفوف المثقفين العرب عامة والمصريين على وجه الخصوص، وعندما أقول انقسامات فأنا أعنيها لأنه لا يوجد انقسام واحد.

في البداية كان هناك أجماع على إدانة الغزو العراقي للكويت، بشكل عام. الخلاف وقع عندما استدعت القوات الأجنبية للقيام بدور عسكري في إنهاء الوضع الذي نشأ عن غزو الكويت، فنظر إليها البعض على أنها قوات استعمارية ونظر البعض الآخر إليها باعتبارها من قبيل الضرورات التي تبيح المحظورات. وبررها البعض الأخير: بأن القوات الأجنبية كانت موجودة دائما والجديد هو الكم وهو الفعل (قيامها بعمل عسكري يعيد الأمور إلى ما كانت عليه قبل ٢ أغسطس) وحماية المصالح الغربية في المنطقة.

وتوالدت الانقسامات بعد ذلك حتى وصلنا إلى استقطاب عنيف ربما مظهره الحاد هو انحياز كاتب مثل خالد محمد خالد إلى القول أن القوات الغربية قد جاءت انتصارا للمبادئ، وفي الجهة الأخرى كالأستاذ عودة الذي قال أن هذه الحملة الاستعمارية هي حملة كلاسيكية تماما، وهناك من تطرف وقال: أنها الحرب الصليبية رقم كذا. إذن فهناك عدة انقسامات وقعت بشكل متتال كأنها

تداعيات للحدث الذي بدأ بالغزو وانتهى بالمعركة الكبيرة.

الانقسام لم يكن بين تيارات، بمعنى أن هناك لحظة استثنائية جدا التقت فيها عدة تيارات متناقضة: الاسلاميون (الاسلام السياسي)، القوميون العرب، والماركسيون. وهنا لا أقول كل الاسلاميين أو كل القوميين أو كل الماركسيين، وإنما أقول أن شريحة من هذا التيار وشريحة من ذلك التيار وشريحة ثالثة من التيار الاخير قد التقوا في نقطة استثنائية. من الممكن في مصر على سبيل المثال أن تكتشف هذا اللقاء بين جريدتي الشعب والاهالي وان لم تكن المنطلقات واحدة واللهجة واحدة. أنا أظن أن الاهالي قد اذانت بوضوح وحسم الغزو العراقي للكويت ولكنها في فترة ما قبل الحرب وقفت ضد الحرب وفي فترة ما بعد الحرب دعت الى وقفها. اذن فهناك تباين وهناك تقارب أيضا.

كان الانقسام رأسيًا وليس أفقيًا أي أنه كان هناك انقسام بين اليساريين وبعضهم البعض وبين القوميين وبعضهم البعض، وبين الاسلاميين وبعضهم البعض وربما كان الأخير هو أوضح الانقسامات.

ان سبب هذه الانقسامات يرجع الى جدة الحدث (هذا حدث جديد كليًا)، لم يخطر على البال غزو العراق للكويت وكان أقصى شيء هو أن يتقدم العراق للحصول على منافذ على البحر وجزء من حقل الرميلة النفطية. أما الغزو كان مستبعدا كليًا.

ما هو الفرق بين الغزو والوحدة العربية أو بين الغزو وقيام جهة ما بأن تكون قوة سلام حقيقية. الغزو وظيفية، ليس مجرد دخول الجيش غزوا، وإنما وظيفة الجيش هي التي تبين ما إذا كان هذا الجيش غازيا أم لا؟

أنا لدى الكثير من التحفظات على النظام الكويتي... ليس صحيحا أن الكويت هي واحة الديمقراطية في الخليج، فقد حدث أن أوقف البرلمان أكثر من مرة واعتقل بعض المعارضين ولكن هذه التحفظات لا تعني مطلقا أن أجعل من نفسي وصيا على الكويت، أن أقوم بنفسى أية سلبيات في بلد من البلاد.

للكويت معارضته أيضا التي كافحت لمدة ثلاثين عاما ولا يمكن أن أقفز من فوقها لكي أقوم الوضع هناك خاصة وأن النظام العراقي ليس نظاما قابلا للتعميم بمعنى أنه ليست لديه المقومات النموذجية التي يقدمها كمثل قابل للتطبيق، نظام أبعد ما يكون عن الديمقراطية وهو في ذلك ليس وحيدا شأنه شأن بقية الأنظمة العربية ولكننا نتكلم عن حدث محدد وهو غزو الكويت، هو غزو لأن ممارسات العراقيين أثناء الاحتلال كانت ممارسات الفزاة ولم تكن ممارسات دعاة للوحدة العربية.

إذا كانت الكويت هي المحافظة رقم ١٩ فلماذا لاتعامل هذه المحافظة كباقي المحافظات؟ الذي حدث غير ذلك

طبعًا النظام العربي (أو ما يسمى بالنظام العربي وأنا شخصيا أعتقد انه لا يوجد نظام عربي) بالغ الهشاشة وبالغ التبعية، بحيث أن استدعاء القوات الاجنبية لحل النزاع لم يكن أكثر من

تحصيل حاصل، وليس مفاجأة على الإطلاق، والذين فوجئوا يدهشوننى، إذ ماذا ينتظرون من اضئف نقطة فى النظام العربى وهى الخليج؟

إذن كان النظام هشا بمعنى انه تابع تبعية كاملة للغرب ومخترق عدة اختراقات
أولا الاختراق التاريخى وهو اسرائيل.

ثانيا- الاختراق الاقتصادى الثقافى السياسى الذى ازدهر خلال العشرين سنة الاخيرة بقيام
مجتمع الاستهلاك فى جميع انحاء الارض العربية ومايسمى (بالانفتاح) والانفتاح هو تسمية
مهذبة فى بلاد متخلفة للتبعية.

اذن استدعاء القوات الاجنبية لم يكن أكثر من مظهر أو تجل من تجليات الهشاشة التى يعيش
فيها النظام العربى.

هذه الهشاشة أسميها الهزيمة، نحن نقول أن غزو الكويت كشف العورات، هذه العورات سبق
كشفيها أكثر من مرة. أول مرة هزيمة ٦٧، بعد ذلك ٨٢ حصار بيروت، والغزو الصهيونى للبنان،
كان هذا بعد ١٥ سنة من الهزيمة، اكتملت دائرة الظلمة ودائرة الهزيمة السوداء التى نعيش فى
المرحلة التى تليها، يوجد ١٥ سنة بين ٦٧ و٨٢. اكتملت دائرة الهزيمة، نحن فى عصر ما بعد
الهزيمة. المجهول تماما

نحن ننسى أنه فى ٨٢ لم يتحرك العالم العربى إطلاقا إزاء ما جرى فى بيروت. احدث الذى
حدث فى الخليج لا يكشف عن وقائع جديدة بقدرما هو استمرار وتأكيد للهزيمة. وأنا عن يرون أن
الهزيمة العراقية مثل الهزيمة المصرية السورية فى ٦٧ هى هزيمة عربية وليست هزيمة عراقية فقط،
بالرغم من مسئولية النظام العراقى لأئنى لا أستطيع أن أسمى تحرير الكويت انتصارا!
ولا أستطيع أن أسمى تدمير جزء كبير من البنية الأساسية لبلد عربى ولشعب عربى وجيش عربى
انتصارا، لا أستطيع أيضا أن أسمى ما يشبه الحرب الاهلية ذات الصيغة المذهبية الحالية فى
العراق انتصارا لان تقسيم العراق يخلق- مهما كانت التسميات- أكثر من اسرائيل فى المنطقة
العربية، تقسيم العراق أخطر ضربة يمكن أن توجه الى العرب الآن.

ليست لدى أو هام عن الوحدة العربية ومايسمى أحيانا- وحدة الصف العربى- هناك وحدة
مصالح عربية أحيانا، وحدة طموحات الى غير ذلك، ولكن القطرية مازالت هى أقوى ركيزة فى
الارض العربية، ليس صحيحا على الإطلاق أننا نعمل من أجل وحدة عربية وقومية عربية، كل
هذه أنا شديد رومانسية بالنسبة للمثقفين وأنا شديد انتهازيه سياسية بالنسبة للحكام.
ان المصالح تفصل بين كل قطر وآخر ومن ثم فهذا الانقسام القطرى تهدده أكثر من أى وقت
مضى الحروب الاهلية الدينية الطائفية التى بدأت فى لبنان ولاتريد لها الاستمرار فى العراق.

أحمد فؤاد نجم: دائما نخرج منتصرين

ان اهم النتائج التى اسفرت عنها حرب الخليج هو انها قامت بفرز حقيقى للمثقفين المصريين والعرب وبينت للجميع: من مع الامريكان ومن مع الناس، خذ مثلا موقف الوفد الذى كشف عن هوية هذا الحزب، ولكن يكفى أن يعلموا أن جريدتهم منذ بداية الأزمة لاتدخل حارة «حوش قدم» لأن الناس تعرف عدوها جيدا ولا تقبل من يناصره. وأيضا مقاولو مدح أمراء النفط فى اتحاد الأذاعة لن يدخلوا قلوب الناس مرة أخرى.

وليسست هذه أول معركة تقودها أمتنا ضد الاستعمار سواء كان أمريكا أو إسرائيل او المجترة أو التتار، ودائما نخرج منتصرين وكل الغزاه انتهوا فى مزية التاريخ وبقيت أمتنا. والذين ضريت مصالحهم الشخصية فوقفوا مع تدمير العراق الشقيق لن يغفر لهم التاريخ أبدا.

د. محمد عصفور:

من التحرر «الصورى» الى التبعية

إذا كانت كارثة الخليج قد تمثلت أو تجسدت فى الشروع أو حتى الانهيارات التى أصابت الأمة العربية، فأننى أعتقد أن أخطر مظاهر الكارثة هو تمزق العقل العربى! ذلك أن المواقف المتناقضة للمثقفين العرب من كافة الاتجاهات تدعو الى الدهشة وخصوصا أن هذا التمزق لم يصب الاتجاهات المتعارضة وحدها، وإنما داخل الاتجاه الواحد شاهدنا خلاقات جوهرية، ما كان يمكن أن تحدث الا بالنسبة للمذاهب المتعارضة... ولقد عكفت خلال سبعة شهور (هى عمر الأزمة الخليجية) على كافة الآراء والمواقف للتيارات السياسية العربية، فعجبت أشد العجب عندما لم اتبين هذه الحدود أو الفواصل المألوفة القائمة بين تلك التيارات، وإذا كانت قد اختلفت- لسنوات طويلة- مواقف الليبراليين والاسلاميين بالنسبة لمعظم القضايا الكبرى، بسبب اختلاف الزوايا التى تنظر منها المذهب الى هذه القضايا. ولكن الملفت للنظر أن نجد داخل صفوف الليبرالية والقومية والاسلامية اختلافا حادا وجوهريا بالنسبة لمسألتين جوهريتين:

« المسألة الأولى هى إدانة أو تبرير الغزو العراقى للكويت.

« والمسألة الثانية وهى إدانة أو تبرير الاستعانة بقوات أمريكية وأوروبية لما ادعته أمريكا من حماية السعودية ثم بعد ذلك لتحرير الكويت!

وإذا كان مثقفون كثيرون قد رفضوا رفضا قاطعا إدانة ما اسميه بالاستفزاز الأمريكى لمحملين صدام المسئولية عن كافة ما ترتب على الغزو من الاستعانة بالجيش الأجنبي- فإن تيارا آخر- سواء داخل الليبراليين والقوميين والاسلاميين- وإن كان قد أدان بشدة جريمة الغزو ، إلا أنه حذر

فى نفس الوقت من خطر التهوين من الاستعانة بالقوات الامريكية والاوربية على مستقبل الأمة العربية كلها.. واذا لم يكن من الانصاف اتهام بعض المشققين من الفريق الأول بالتواطؤ مع بعض نظم الحكم العربية فى تبرير الهجمة الأمريكية على المنطقة، فإنه ليس من الجائز أن يفتخر لأى مشقف عربى أن يبرر هذا الوجود العسكرى الأجنبى الكثيف فى منطقة الخليج، وما اقترن بهذا الوجود حتما من اشتعال الحرب المدمرة فى المنطقة والتي كانت حربا شاملة وعاتية لم تشتعل إلا لاستنزاف الثروات العربية، وإنقاذ الاقتصاد الأمريكى من التدهور، والأصرار على تجريد أحد النظم العربية من ميزة حيابة بعض «اسلحة الدمار الشامل» لحساب إسرائيل بترسانتها النووية والكيمياوية والميكروبية. لايجوز أن يفتخر لأى مشقف عربى الجهل أو تجاهل هذه المخاطر فحسب، وإنما لايجوز أن يفتخر له الجهل بالتاريخ أو الواقع وهما يؤكدان وقوع العالم العربى كله الان فى قبضة الاستعمار الغربى وعودته الى الماضى البغيض، ماضى الاحتلال العسكرى الغربى الذى لم يمض سوى وقت قصير على تحررنا «الصورى» منه !!

ابراهيم منصور:

الأمل فى استمرار الانتفاضة الفلسطينية

الذين وقفوا مع العراق رأوا أن أمريكا هى التى تقود التحالف، وأمريكا هى حليف اسرائيل، واسرائيل هى العدو الحقيقى والرئيسى وبالتالى فهى عدو. ورغم بساطة هذا الموقف أرى انه الموقف الصحيح، وأصحاب هذا الموقف معظمهم من الشباب ومن الذين لم يلوثوا بعلاقات نفطية. وبعض النظر عن الأفاق الدولية للأزمة، يوجد أفق محلى خاص بالمنطقة العربية وهو التحدى الحضارى، وان المعركة هى نفس المعركة القديمة بين الشرق والغرب.

ولو أن الحرب كانت قد استمرت قليلا لظهر هذا الموقف فى الشارع بصورة أكثر وضوحاً.

أما القسم الثانى الذى وقف من أول الأمر إلى آخره ضد العراق، وليس فيهم بوق للنظام- فى رأى- وقفوا هذا الموقف لأن مصالحهم قد ضريت ولم يقدم أى منهم شيئاً يتلام مع قدراته واسمه، ورأوا فى الموضوع تعدى دولة كبيرة على دولة صغيرة. كان السياسة عملية أخلاقية، وأن أمريكا هى التى تحمى الشرعية، وبدأوا التعامل مع الأمر على أن ماقام به العراق هو عملية غير أخلاقية فقط. ولم يتحدث أى منهم عن الأهداف السياسية.

والغريب أن أصحاب هذا الموقف راحوا يتسائلون: ماذا فعلت من أجل فلسطين؟ فى حين أن المسألة مسألة واقع.. والواقع أن العراق طالب بربط عملية انسحابه من الكويت بانسحاب اسرائيل من الارض العربية المحتلة.

أما القسم الثالث وهم أبواق النظام فلا حاجة للتعليق على موقفهم.

وفى تصورى- بغض النظر عن أية ملابسات أو خلفيات موجودة وراء العملية- أن المسألة



أحمد فؤاد نجم



د. محمد عصفور

أخذت في وقت ما عملية تحد مصيري بين شعوب المنطقة الفقيرة وبين القوى التي تسهم في اسقاط المنطقة في مزيد من التعمية، والاختيار غير موجود. والغالبية- من مشقّفين وغير مشقّفين- وقفوا مع العراق. رغم أن الغالبية لاتوافق على صدام حسين ولاسياساته الماضية. إن الظاهرة التي تثير الانتباه أن الناس في انتظار زعيم حتى لو كان صدام حسين، وهذا يؤكد مدى يأس الناس نتيجة للإهانات التي تسقط علينا منذ أكثر من عشرين سنة، وأن الناس يبحثون عن زعيم يؤكد رجولتهم وانسانيتهم.

وإذا كان الهدف العسكري من هذه الحملة الشرسة على شعب وجيش العراق هو تدمير الجيش العراقي واسقاط النظام الذي سبب المشكلة فإن أحد الهدفين لم يتحقق بعد حتى الآن، وصدام ما زال في السلطة، والثاني لاتوجد بشأنه معلومات كافية عن مدى الخسائر التي لحقت به، ولا أستطيع أن أقول ان انسحاب العراقيين من الكويت يمثل انتصارا فاذا قلت لى ان مصالح أمريكا تحققت في المنطقة ووضعت يدها على أبار البترول أقول لك أن هذه الأبار منذ اكتشافها إلى الان ملك لها.

الأمل الحقيقي هو استمرار الانتفاضة الفلسطينية لانها الشىء الوحيد الذي يمثل موقف التحدى الاكثر ثباتا ورسوخا. وغير المتعلق بشخص ولكنه متعلق بأمة بكاملها.

د. أمينة رشيد:

أمريكا ليست محررة شعوب!

لم تكن لدى ثقة في صدام حسين الذى نكل بكل معارضيه، ولكن عندما بدأت سياسة أمريكا تلعب بهذا الشكل في المنطقة، انقلب شعورى ضد التدخل الاجنبى، وخصوصا بعد تأكدى من أن اللعبة أكبر وأخطر من صدام ومن احتلال الكويت. ولا أخفيك اننى لم أكن متعاطفة مع الكويت

(البلد التي توزع الثروات فيها بشكل غير عادل) .. ومنذ فترة بعيدة أرى أن هذه البلاد (بلاد الخليج) تقوم بإفساد المثقفين المصريين والعرب، والعراق أيضا شارك في هذا الفساد .. ولكنني ضد الاحتلال العراقي.

وظللت على يقين أن هذه الحرب لا يمكن أن تحدث، وسوف تحدث مساومة ما، لأنني لا أثق في صدام، وأنه سوف يقوم بمساومة ما ويتسحب، ولكن عندما جاءت الحرب بهذا العنف وهذه الوحشية أحسست بوجع شديد وأحسست أن بغداد قطعة مني.

ومن ذلك الوقت حيث يوجد أجناب يتزعّمهم أميركان يضربون أرضا عربية وشعبا عربيا، إختفى داخلي الازدواج، ووجدت نفسي ضد ضرب الشعب العراقي، لأن المسألة تجاوزت ما يقال عن تحرير الكويت، وأمريكا ليست محررة شعوب!

والشيء المؤسف في القضية هو أن صورة أميركا/ المستعمر التي كانت في الخمسينات قد بدأت تختفي، وعاد النمط الأمريكي في الانتشار وأصبح الربط بين الاستراتيجية الأمريكية وما يحدث غائبا عن الناس.

وهذا- في رأيي- مرتبط بهزيمة الحياة السياسية، وغياب الجماهيرية عن أحزاب المعارضة. أن الشارع العربي أحس الخطر بشكل مباشر لأن المسألة واضحة: أميركا تضرب شعبا عربيا، ونتيجة لهزيمة أحزاب اليسار ازداد الاسلاميون قوة، لأن ارتباطهم بالشارع كان سهلا بمجرد اعلان موقفهم بدون أي التزام.

أن بلاد النفط أفسدت المثقفين. وهذا الفساد لعب دوره في الأزمة، رأيت حولي مثقفين استفادوا من حقبة النفط وكان كل همهم رجوع الكويت، لأنهم متزعجون من انتهاء هذه الفترة، ولكن الشيء المستغرب هو موقف المستفيدين من العراق والذين كنا نرفض قبل الأزمة موقفهم تجاه النظام العراقي، لرفضنا سياسة صدام حسين القسمية، ولرفضنا هذا النوع من الدعاية الثقافية.

وهؤلاء- الذين وقفوا في الماضي مع النظام العراقي- كيف أفهم موقفهم ضد الشعب العراقي أثناء الأزمة؟

حلمى شعراوي: مشقف الأزمة... أو الكارثة؟

فجأة... أصبح هناك سؤال «مندهش» عن حال مشقف الأزمة أو الكارثة في الوطن العربي، أثناء أو عقب حرب الخليج، مع أن الأزمة ليست جديدة، والكارثة كانت متوقعة... إذا انطلقت من مفهوم موضوعي للتعبيرين!..

قد يكون حجم الاستقطاب.. ونجومية المعبرين عن الكارثة، قد أثرت في صياغة التصنيف، كما أثر اعلام النفط ومروث ثقافته، في المجلات والتلفزيون، على تقديم الوجوه أو إخفائها...

ولقد مرت بتجربة قاسية- في هذا الصدد- عند حضوري مؤخرا لندوة بتونس حول «الأزمة»

مع بعض المثقفين من منطقة المغرب العربي - فعانيت من هذه «الدعشة» في الشارع الثقافي في الشارع العام على السواء، ومحورها موقف المثقفين في مصر خاصة، واتهامة في جملة تقريبا بالتردى، وكان نظام الاعلام السائد ونظام الاتصال- المقصود غالبا- قد منع وصول صحف المعارضة، أو اعمال لجنة الدفاع عن الثقافة القومية أو مواقف بعض الوجوه الأخرى التي عبرت تعبيراً مختلفاً عن رؤى مختلفة للمثقف في مصر تلحقه بالزخم «الإجماعي» الذي وقع في انحاء مختلفة من الوطن العربي..

ولنتذكر أن شمول الموقف المرتبك من ترتيب أولويات الموقف العربي قد ضم كوكبه من اليمين واليسار والليبراليين في مصر، مما أصبح مثيراً بحق!

وكان المثير للدعشة هو التساؤل عن أية أولويات يصفها هؤلاء، إزاء هذا الحضور الأمريكي التسلطي الكثيف، متقاطعا ومتناقضا مع «حضور الأمة» حيث طرحت الأزمة في نظر الشارع الاوسع معظم قضايا الأمة، الثورة- الوحدة - فلسطين؟ ومهما كانت جزئيات الموقف في الصحة والخطأ فإن الهجمة الأمريكية - الامبريالية بكل المعنى العلمي للكلمة - باتت تؤكد ان هذا التناقض متجسد بالفعل شتاً أم لم نشأ، وأن المثقف الذي كان عليه أن يدرك هذا مبكراً، لا أقل من أن يدركه الآن. وكان المثقف المصري خاصة مصدر كثير من الأفكار في فترات طويلة حول هذه القضايا، فكيف به يصبح في هذا الوضع المرتبك، على الأقل تلك الرموز التي يقرأون لها ويسمعون بها في المغرب او المشرق! والحق أنه ارتباك غير لائق فعلا، يتجاهل معنى المخاطر الحقيقية والمستقبلية لأن تكون المنطقة العربية مثلاً لتؤكد الهيمنة الأمريكية بهذه المفاجأة العسكرية والاقتصادية والثقافية في لحظة استقطاب النظام العالمي لصالح المحور الأمريكي وحده.

إن عدم إدراك المثقف المصري لهذه المخاطر، واعتبارها مجرد «تطور سياسي» يمكن التعامل معه- بعد تأكيد الشرعية او المسيرة الديمقراطية... الخ - فيه تجاهل آخر لوجود الاستيطان الصهيوني في قلب المنطقة، كاداه يومية لمنع أي مشروع وطني- تشريعي وديمقراطي! ولقد تعبنا لتوصيل هذا المعنى طوال عقد من زمان كامب ديفيد- واستحال أكثر عبر ثقافتها واعلامها- وجاءت لحظة تأكد فيها أمام الجماهير مخاطر أن تعيش مسلسل الاستسلام هذا، حيث حرصت الهيمنة الأمريكية أن تصل لمداها في استثمار هذا الاستسلام أمام مخططاتها وحضورها- فكان أولى بالمثقف- والمصري خاصة- أن يجسد الوعي المضاد.. لكن نجومه لم يدركوا الرسالة للأسف... بينما كان الشارع العربي مدركاً لها

ذكرني ذلك بلحظة مناقشات المثقفين البرجوازين في مصر في مطلع هذا القرن حول الاستعمار «الطيب والشرير» والتقدم الحضاري والشرعية الدستورية.. بينما انتفض الشارع أمام محاولة لبطرس غالي باشا لمد امتياز قناة السويس... فارداه الشارع قتيلاً!

في اللحظات الكبيرة. يكون موقف المثقف شديد الخطورة، لأنه يسهم كثيراً في بناء أو اهدار معنى «الاندماج القومي» و«التوحد في الأمة، مقابل الانكسار أو الكارثة.. وأقرب الأمثلة هي لحظات ١٩٦٧ و١٩٧٣، حيث لم تمنع «الهزيمة» في ١٩٦٧ كل نتائج «الانهزام».. يومها اكتشف

المثقف «الأمة» واستبعد الدولة أو النظام حيث عبر الشارع معه عن معنى الاندماج القومى والتوحد ، وتبلورت مصالح جديدة لجماهير جديدة وقوى جديدة فى الموقف، ووصل نتاج ذلك لقمته فى مواجهة ١٩٧٣ وانتصارها. لكن هذا «الانتصار» لم يرتبط بنفس المعنى، سحبه مخطوط ثروة النفط الى عالم وثقافة النفط الجديدة، وهيئات جديدة، وانصاع المثقف لاسف لهذه العملية ، لثقافة واعلام النفط، فضعت الأمة.. وقام النظام، النظام القطرى، النظام التشريعى المحلى المزيف، انظام الدولى الجديد! وعادت ترسانة مطلع القرن العشرين أواخر القرن!

يبينولى أن المثقف اليسارى أخطأ أكثر من مرة فى العصر الحديث، فهو يبدو فى لحظة تصاعد «الوطنى» متمرسا «بالاجتماعى» أو المحلى، هكذا تبدولى لحظة ١٩٤٨، بينما بدا مبالغا فى «الوطنى» أو مناهضة الاستعمار لحظة احتدام «الطبقي» و«الاجتماعى» كما يبدو لى الموقف فى الستينيات أو لحظة ١٩٦٧. وبدا هذا الارتباك شاملا فى مواجهات كامب ديفيد منذ لحظة ١٩٧٣ وماعقبها.

وهنا نحن الآن أمام تحقيق شامل لكامب ديفيد، أمام هيمنة شاملة للهجمة الاستعمارية على المنطقة العربية، وإذ بالمثقف يجمع كل إرباكات ما بعد ١٩٤٨، فبعض رموز اليسار يبحثون عن «الشرعية الاجتماعية»، وحين تسقط امامهم «الاممية الاشتراكية» يسقطون معها «الدولة الامبريالية» مع ان الاخيرة هى التى تأكدت بسقوط الأولى! والرموز اليمينية تتمترس بقطرية الهرجوازية المصرية، والتحاقها التاريخى «بالشمال» وتوسعية طفيلية تابعة على المستوى العربى، والاسلاميون انشطروا بين أمية اسلامية نفطية سعودية أو حلم «الأممية الخمينية» التى تصوروها العراق كسب جديد لها، وكل هؤلاء فى تقديري اسقطوا من حسابهم «الأمة» على المستوى العربى باقين على اكتشاف «النظام»! «نظمهم الشرعية» ونظامهم العربى «والاسلامى» فى ظل «النظام الامريكى الجديد»...

وأقول ان ذلك بسبب ثقافة النفط وليس بعيدا عنها- لأن هذا الارتباك لم يحدث تجاه قضية فلسطين لبنان /الصحراء/ أو قضية «جنوب السودان»... وإنما حدث من حول «الكويت» محددا حتى فى المجال الاجتماعى، لم نسمع بشئ ذى بال من قبل عن العمالة العربية المشردة او العوائد المالية العربية المستباحة، فى ظل النظام الاجتماعى العربى، الذى يحمى الشرعية المحلية او الدولية. واعتقد ان منتوج الأتباك لرى المثقف العربى فى مصر، أتساع ردود فعل متباعدة على مستوى المنطقة العربية.

المثقف المغارى يستنكر على نطاق واسع مايجرى على الساحة المصرية- مع تقدير خاص للايجابى فيها بالطبع- ويرى أن اللحظة قد «حركت التاريخ» العربى فى أكثر من اتجاه وكشفت عدوانية الغرب «وامبريالية» ماكان يسمى فى المغرب خاصة، حضاريا ، وأن المغرب يقرن بقوة الآن أكثر من أى وقت مضى بين «العربى» و«الاسلامى»، ويقرن اليومى فيه- وقائع العراق /الكويت- بالتاريخى والقومى المعادى للهجمة الامبريالية.

فى تقرير الندوة التونسية ثمة أهمية كبيرة للحظة الوعى المرتبطة بلحظة التحرك التاريخى، لحظة انفجار التناقض الكامن، وهى فى تقديري- ليست لحظة صدقه تاريخية بقدر ماهى محطة



٢٠٠٠

تجميع - ذات أبعاد مختلفة- لموروث كامب ديفيد.

فى التقرير أيضا، ان الثقافة العربية فى الخليج تعيش موقفا مؤلما، اذا أخذنا ثقافة النفط هناك- مع التقدير لبعض عناصر الثقافة الوطنية- فثقافة النفط الخليجية العربية تقوم «بهجرة ذاتية» الى الخازج، الى ثقافة الكاويوى، حيث يستحيل عمليا تأسيس «ثقافة «الوسترن» فى صحراء الجزيرة، ومن هنا سيكون اغترابها. والخطر ان تجمّع المجتمع الجزيرة والخليج كل الى هذا الاغتراب العضوى عن الجسد العربى... ليصبح التوحد مع الجسد الأمريكى هو العضوى، وليس مجرد التابع.. وذلك فى وضع مضحك مثير للراء... وللشيبة ذلك الدور الخطر.. وقد ظهرت فى الصور ملتحقين بالعلم الأمريكى.. صورتهم رضوى عاشور فى مقابلة مع شباب الحجارة ملتحقين بالحطة الفلسطينية- الرمز.. واسماهم طاهر لبيب... «عربوش»!

هذا الاغتراب، قد يصبح المستول عنه ذلك الاعلام السياسى الثقافى فى مصر ولو جزئيا ويجر ذلك مسئولية مثقفى الشرعية المحلية والدولية.. وفى مصر خاصة .

إن التفوق التقنى والتنظيمى والعالمى.. مقولات ليست جديدة، طرحت فى مواجهة كل شعوب المستعمرات، وطرحت فى مصر نفسها عقب ١٩٦٧... ولم يصح فى النهاية الا أن الاستعمار... هو الاستعمار، والتحرر... هو التحرر.

اننا نعيش عصر كولونىالى جديد ولايد ان نستدعى ثقافة التحرر الوطنى بكافة عناصرها، وقد تخلت البرجوازية البترولية والمحلية عن أى دور وطنى، فقد أصبحت الجماهير و«العامه» هم مؤسسو ثقافة التحرر الوطنى الجديدة، فأما يلحق بها المثقف العربى أو يبقى قعيد الصحافة البترولية قبل ان يصبح خطرا كولونىاليا جديدا بدوره

سوف تتخذ «الثقافة» اذن معنى اشمل فى المرحلة القادمة، يتبلور فيها السلوك الجماعى ونظام القيم مقترنا بالنظام الثقافى الوطنى، ولن تكفى تجمعات «ترضية الضمير» الثقافية بينما انفلسطينيون، والعصام المهاجرون، والكفاءات والفنيين فى هذا الوضع المتردى.. حيث تعلن شعوب بكاملها بادارتها الشرعية، إدارات للمصالح الامبريالية، ويصبح اللوى الصهيونى ذا دور مباشر نيس فى واشنطن او موسكو وحدها ولكن فى العواصم العربية أيضا

دا نم يترك المثقف المعنى الارقى للثقافة فى هذا الظرف مستحضرا التاريخ والجغرافيا والاجتماع معا فسوف نعيش عصر السلام الأمريكى... فى أقسى وأحط أشكاله.

محمد سليمان
أعشاب صالحة للمريض

<p>سيظلّ من الشباك القيصرُ ذو الوجه الشمعى وذو الصوت المدهونِ سيعطى... يوارب باب الجنة أو يتحدث عن أشكال النارِ غداً سيحىءُ يكافىء مقتولين سأكوى البدن أدهن وجهى بالورنيش وأقعد فى الدكان أسب الجاحظ خلف الأحمر والمأمون وحين تنن عظامى سأفكر بالهندي الأحمر.</p>	<p>كالعادة خان يهوذا هبت عاصفة الصحراء فقلب الرمل تشظى فى الميدان أبو تمام وعادت تلهو بسلاسلها القردة. هل أشرب شاياً مرّاً فى الدكان أقلب صحفاً تزهر بعجول البحر وبالعفريت القادم من شيكاغو؟ أم أحكى للبتين حكاية أسد حالف ثورين اتخذ الأسود نوراً والأبيض صندوقاً للسّر غداً</p>
---	---

حرية الإبداع وأدب الجلاسنوست

وجهة نظر من هكندا

ترجمة: د. أنور إبراهيم

تضع هيئة التحرير في اعتبارها وهي تنشر هنا مقالة ن. شنايدمان المختص الكندي في الشئون السلافية ان عددا مما ورد فيها من وجهات نظر واستنتاجات قد تهدو للقارىء موضع جدل، على أن الامر يهدو من جانب آخر مقبولا على هذا النحو، خاصة أننا وضعنا للموضوع عنوانا فرعيا هو: «وجهة نظر»

من الغطسة بمكان كبير مجرد محاولة اصدار حكم نهائى بشأن هذه العملية التي يمر بها الأدب الآن في الاتحاد السوفيتى والتي لم يكد يمر على بدايتها واستمرارها سوى أربعة أعوام. من المعروف أن الأدب حتى في أشد الأوقات سكينه هو ظاهرة دائمة التغير. ان كل عمل جديد للكاتب يلقى الضؤ على تطوره الفنى يجعل تصورنا حول قدرته الابداعية أكثر دقة. يبحث القارىء المعاصر أمرأى عمل فنى انطلاقا من وجهتى نظر متقابلتين في أبعادهما، تتحدد الأولى بأهمية ذلك العمل بالنسبة لتجربة هذا القارىء واهتماماته وببشته كما يتصورها، وهذا أمر يتحدد في غالب الأحوال بالتصور العقلانى للمضمون، وتتحدد الأخرى عن طريق شعور القارىء بما هو جميل في الحياة وفي الفن أى عن طريق القاعدة العاطفية التي اعتادها. في هذه الحالة فإن نجاح العمل يكون وفقا على ما يحويه من قيم استايقية أكثر من أهمية المضمون ذاته. يعد الأدب السوفيتى في فترة الجلاسنوست ظاهرة متنافضة لا ترتبط بما سبقها من مراحل النشر السوفيتى إلا قليلا. والأرجح أنها ظاهرة اجتماعية تعكس على نحو غير مباشر التغيرات السياسية الأخيرة في الاتحاد السوفيتى.

لقد تركت سياسة العلاتية- (الجلاسنوست) أثرها على سياسة النشر على الرغم من أنها لم تحصل حتى الآن على التفهم المناسب في الأدب السوفيتى المعاصر. فلم تصيح الجلاسنوست بعد موضوعا من موضوعات الأدب كما أنها لم تؤد إلى الارتفاع بجودته الفنية.

إن الأعمال المنشورة في الاتحاد السوفيتي في عصر الجلاسنوست يمكن تقسيمها في إيجاز إلى مجموعتين أساسيتين: تضم الأولى الأعمال الجديدة للكتاب الذين يعيشون داخل الاتحاد السوفيتي والذين تصدر أعمالهم عن دور نشر سوفيتية، والأخرى تضم مؤلفات الكتاب الروس والسوفيت من طوروا واعتقدوا، أولئك الذين تعرضت أعمالهم لتدخل الرقابة أو الذين تم تجاهل انتاجهم بناء على تصورات سياسية.

من وجهة النظر الفنية فإن المؤلفات التي تخص المجموعة الثانية هي الأكثر قيمة فهي ذات تأثير إيجابي على مستقبل الأدب السوفيتي وتطور الذوق الفني كما أنها توسع من المنظور الاستطائقي للقارئ السوفيتي. غير أن معظم هذه الأعمال ليست بالأمر الجديد بالنسبة لباحث الأدب السوفيتي في الغرب. خذ مثلاً أعمال زامياتين وجوميلوف وبيليتياك فجميعها صدرت في الغرب منذ سنوات طويلة مضت وكانت هناك أعمال أخرى مثل «دكتور جيفاجو» لبوريس باسترنك قد طبعت في الغرب عام ١٩٥٨، ورواية «الحفرة» لبلاتونوف التي ظهرت عام ١٩٦٨ ثم «مهمة جديدة» لبيك عام ١٩٧١، «منزل بوشكين» لبيتوف عام ١٩٧٨، «الحياة والقدر» لجروسمان عام ١٩٨٠ وهلم جرا.

أن بعضاً من هذه الأعمال مثل «أطفال شارع أرباط» لأناتولي ريباكوف (١٩٨٧)، «الملابس البهضاء» لدود ينتسيف (١٩٨٧)، «الاختفاء» ليوري تريفانوف (١٩٨٧) تعالج ظاهراً الستالينية. إن روح الستالينية فيها تخلق فوق المجتمع السوفيتي مكونة جواً يمزج فيه الاخلاص الشديد للقضية الشيوعية ولستالين على نحو شخصي ومعقد بالشك والريبة والاستعداد لطاعة العمياء. أن رواية تريفانوف مكرسة لدراسة سيكولوجية الرعب الذي أغشى بصر أولئك الذين خدموا قضية الشيوعية بتزاهة وكانوا على استعداد للتضحية بحياتهم من أجل الزعيم. فالعديد من البلاشفة القدامى الذين أصبحوا ضحايا الستالينية هم شخصيات مأساوية لا لأنه قد حكم عليهم بالدمار بل لأنهم استحسنوا أداة رفاقهم وإعدادهم مؤمنين باخلاص أن العدالة قد أخذت مجراها. لقد قضى هؤلاء معظم حياتهم في ضلال فحواه أن خدمة قضية الثورة وسعادة البشرية في المستقبل هي المعادل لخدمتهم للزعيم.

إن المفارقة في النضال ضد الفاشية في ظروف القهر الستاليني تظهر على أفضل نحو في رواية «الحياة والقدر» لجروسمان. تتلخص فكرة الكاتب في أن هؤلاء الذين ناضلوا من أجل الحرية والتخلص من الاحتلال النازي هم انفسهم الذين ناضلوا من أجل الخضوع للاستبداد الستاليني. يبدأ الجزء الأول من الرواية بمشهد في أحد المعسكرات الألمانية وفي الجزء الثالث نتعرف على الحياة في المعسكرات السوفيتية. في مستهل الرواية نقرأ عن «ظهور نوع جديد من المعتقلين السياسيين الذين خلقتهم الاشتراكية القومية وهم- أولئك المجرمون الذين لم يرتكبوا أية جرائم» ولدى خاتمة الرواية تدرك أن هذا نفسه ما يحدث في روسيا الستالينية. أن فكرة الرواية غاية في الوضوح: أن أي مجتمع يقض البصر عن الديكتاتور ثم يهرج وحشيته بطريقة دوجماتية هو مجتمع مقضى عليه بالهلاك. أن ادانة ستالين وإعادة النظر في الستالينية في الأدب السوفيتي المعاصر هو موضوع فائق الأهمية، على أن معظم الحقائق التي نشرت في الأعمال التي ظهرت أخيراً معروفة تماماً في الغرب ولاتضيف كثيراً لفهم هذه

الظاهرة. من الطريف أن « مهمة جديدة » للروائي بيك تتعدى نطاق البحث المباشر لمصير الموظف الكبير الذي عايش زمن الرعب الستاليني وذلك بفضل التلاؤم والطاعة العمياء المتولدة عن هذا الرعب الذي لا يقهر إن لهذه الرواية مغزى هلمأ في فهم الوضع الحالي في الاتحاد السوفيتي فأنيسيموف، الموظف الستاليني الذي عاش بعد زوال معبوده. قد أصبح الآن تحت حكم خروشوف عدوا ملمعوناً تطارده التجديدات والتحوللات. وبيك هنا يذكر قراءه، بأن التحولات التي تحدث في وعى الناس هي عملية تتم ببطء شديد ولا تصل إلى نهائيتها بين يوم وليلة وإن البيرسترويكا لا يقتصر تأثيرها على السياسة والاقتصاد فحسب بل يمتد هذا التأثير إلى علم النفس. ورواية بيك تلقى الضوء بذجة ما على إحدى الصعوبات التي تواجه البيرسترويكا اليوم وهي وجود أجهزة سليمة بأكملها من العصر البريجنفي مسلحة بالصمت السلبى.

من الضرورة يمكن عظيم أن نشير - بدون أن نتقص من قيمة نشر الأعمال التي تشابه في موضوعها وتلك الأعمال التي أشرنا إليها من قبل - إلى أن تيار هذا الأدب هو على نحو أو آخر يعمل على تضيق المجال أمام الفرص المحددة أصلاً لنشر أعمال الأدباء الشبان. وليس بالأمر الغريب أن أدب الجلانسونست لم يخلق بعد اسماً واحداً يمكن أن تكون له أهمية حقيقية. أما أكثر الاسماء التي يتردد ذكرها الآن من بين أولئك الشبان مثل كاليدين، تولستايا، بتروشفيكاي وآخرها بيتسوخ، فأصحابها ليسوا « شباناً » بمعنى الكلمة فهم يكتبون - وإن لم تحظ أعمالهم بالنشر - منذ سنوات طويلة وهو أمر لا يعنى بالطبع افتقارهم إلى الفوهية إذ والأمر على عكس ذلك فبعضهم يمتلك مقدرة وأصاله عظيمتين ولكن لا يمكن التنبؤ بعد استناداً إلى ابداعاتهم إن كان سيصبح يقدورهم أن يملأوا المكان الشاغر في الأدب السوفيتي والذي جاء بعد غياب أساتذة من أمثال كاتانيف، تريفانوف، أبراموف، تندريركوف وآخرين غيرهم. لقد تسنى لى في ربيع عام ١٩٨٧ أن أكون موجوداً بموسكو. كانت المدينة كلها تتحدث آنذاك عن رواية كاليدين « المقبرة الخفية ». ها قد سطع نجم جديد. وعندما ذهبت إلى موسكو مرة أخرى في ربيع عام ١٩٨٨ كان النسيان قد طوى كاليدين وروايته. والحقيقة أن « مقبرة الخفية » هي قصة من نوع جديد، أنها تقرير فيسيولوجي يضم إلى جانب ذلك بعض الصور السيكلوجية الدقيقة التي يقف في قلبها عدد من الابطال المرفوضين اجتماعياً وهو أمر يعد جديداً تماماً بالنسبة للأدب السوفيتي المعاصر، غير أن المثل يقول « أن عصفورا واحداً لا يعنى أن الربيع قد جاء » وعلى هذا فأن قصة واحدة لكاتب في حوالى الاربعين من العمر أنهى دراسته بمعهد الأدب منذ سنوات عشر خلت لحصاد قليل.

لودميلا بتروشفيكاي تسبقهم قليلا في العمر. وتعد قصصها القصيرة التي تحمل اسم « دائرتى » (نشرت في مجلة « نوفى مير » - العالم الجديد في يناير ١٩٨٨) قصصاً على لسان امرأة تقوم بأعمال تتسم بأنكار تام للذات. تدفع هذه المرأة بطفلها الوحيد إلى أبيه بعد أن أخفت عنه إصابته بمرض ميئ وكان قد تزوج من أخرى. ويمكن استحسان سلوك الأم التي ترى أن مستقبلها طبيباً لطفلها أهم كثيراً من طموحات الأمومة الشخصية، على أن هذه النية الحسنة لا تستند إلى حيثيات سيكلوجية ولهذا فهي تفتقر إلى الاقتناع. يمكن الافتراض أن السعى إلى الابهار هو سمة مميزة لشخصية هذا النموذج النسائي. إن علاقة الأم بابنها ليست واضحة تماماً إذ تقف في مركز القصة التفاعلات المعقدة بين الاصدقاء القدامى وعلاقاتهم الودية حميمة كانت أم متقلبة أم كانت في حدود المجاملات الاجتماعية.

فتشيسلاف بيتسوخ - أصغر من ذكرت من الكتاب سنا وهو ليس مستجداً في عالم الأدب.

وتعد أقاصيصه التي نشرتها «نوفى مير» عام ١٩٨٧ غاذج على ذلك فهي مبنية على واقع الحياة السوفيتية وإن كان مغزاها يتعدى إطار المكان والزمان المحددين. في قصة «التذكرة» يقوم بيتسوخ بتطوير فكرة دستوفسكى حول كون السعادة الحققة لا توجد دون ألم ما. وفي قصته «المصنع الجديد» يطرح اقتراحا مفاده أن العمل المبدع غير المرتبط بالسوق هو وحده الذى بإمكانه أن يعطى الحرية الحقيقية. إن كلتا القصتين تنتقدان الانظمة القاسية فى المجتمع المعاصر التى تمحو الفرد. إن موضوعات بيتسوخ تتميز بالاصالة إلا أن شخصياتها ليست واضحة كما ينبغي ويحتاج الاسلوب فيها إلى بعض التشذيب.

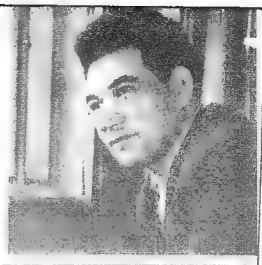
تعد تاتيانا تولستايا احدى الظواهر القليلة البارزة على الساحة الأدبية فى الثمانينات، لقد أدخلت الى الأدب أسلوبها المتفرد وقدمت عددا من الابطال أغلبهم لا ينطوون فى إطار الحياة السوفيتية الحديثة. تاتيانا تولستايا تخلق عالما خياليا يراه ابطالها بعيونهم وهؤلاء معظمهم سلبتهم الطبيعة شيئا أو اساءت الحياة اليهم. إن البطل الرئيسى لقصة «الليل» (١٩٨٧) شاب متخلف عقليا له صفات أى شخص طبيعى عضويا. أما بطل قصتها «بيتيرس» (١٩٨٦) فلم تكن موفقة فى تصويره بالمرآة. إن الجمع بين النقص العضوى والعاطفى وبين التربية المشوهة قد قضى على بطلها بأن يقضى عمره فى أحلام عقيمة.

أما بطلات تاتيانا تولستايا فمعظمهن يعشن فى استسلام لقدرنه فما هن إلا نساء يعشن ذكرياتهن حول امكانات شباهن التى أهدرت، يخادعن أنفسهن بأن الحياة يمكن ان تقضى على نحو آخر أفضل. حتى أكثر بطلات تولستايا قوة يتكيدن فشل مبادراتهن وتنقلب قوتهن عليهن هن أنفسهن. فى قصة «اصطهاد الماموث» (١٩٨٥) تقبل زويا بوعى قرار زوجها من شاب ولكن هذا الزواج يبوء بالفشل. وفى قصة «الشاعر والالهام» (١٩٨٦) تتجع نينا فى «انقاذ» الشاعر جريشا من الوسط الهوىمى الذى يعيش فيه والذي يبعث فى نفسها الاشمئزاز. تتزوج نينا من جريشا ولكن موهبة الشاعر وصحته يذويان مع حرمانه من الجو الذى اعتاده. إن كتابات تولستايا تفترض ان حياة كل شخص يرسمها قدر غيبى وإن القدر يسمير الانسان نحو طريق محدد لا يملك له تغييرا.

فى قصة «الدائرة» (١٩٨٧) يسعى البطل الرئيسى بكل قوة للتخلص من سلطان العادة ويحاول دون جدوى الافلات من دائرة القدر المغلفة عليه بأحكام.

تعد اعمال تاتيانا استمرارا لتقاليد الأدب فى مطلع القرن. إن أحداث بعض قصصها تجري بالتحديد فى تلك الأونة وهنا نجد لغة القص عندها مليئة بالمجاز ولا نجدها تتعرض فى أعمالها لقضايا الوجود الأدبية أو للخلفية الاجتماعية للحياة المعاصرة. أنها تصب اهتمامها بدلا من ذلك على تلك المشكلات التى تؤثر على نحو مباشر على الحياة اليومية للفرد وتفاعله مع من يحيطونه عن قرب. تكشف قصص تولستايا أن الحياة أمر عسير وأن الكثير فيها وهمى وأن الانسان فى جوهره وحيد فى سعيه اليائس نحو أداء مهامه فى الوجود. على الرغم من أن بعض قصصها مطروطة ينقصها التوتر الدرامى فأن تولستايا نجحت فى التغلب على ذاتيتها فى الكتابة وحققت لنفسها مكانة خاصة فى الأدب السوفيتى المعاصر.

نظرا لأن الجلانوسوت والبيرسترويكيا قد أطلقا من اعلى أكثر من كونهما جاأ نتيجة تعبير



عفى عن ارادة الجماهير فليس من المدهش أن الروايات الأولى التي جاءت تعبيراً عن روح الجلاسنوست قد قام بنشرها الجيل القديم صاحب المكانة الراسخة في عالم الأدب. وأهم هذه الأعمال هي «الحريق» (١٩٨٥) لفالنتين راسبوتين، «المخبر الحزين» (١٩٨٦) ليفيكتور اسطافيف و«النتع» (١٩٨٦) لتشنجيز أيتماوف. إن رواية الحريق «تعد امتداداً لتقاليد راسبوتين في أعماله المبكرة وارتباطها براوىتي «الى اسفل وإلى اعلى مع التيار» (١٩٧٢) و«نوداع ماتيو» (١٩٧٦) واضحة للعيان. على أنه إذا كان الحديث في مؤلفات راسبوتين الصادرة في السبعينات يدور أولاً وقبل كل شيء عن البيئة المحيطة بالإنسان فإن مركز الشغل الرئيسي في رواية «الحريق» قتلته التحولات داخل روح هذا الإنسان، يحاول راسبوتين هنا أن يبحث في التغيرات التي تحدث في التكوين النفسي والاخلاقي لهؤلاء الذين أقتلعوا من التربة الأم واضطروا لهجر وطنهم.

يتحدث راسبوتين في أعماله غاضباً عن كيف أنه باختفاء القرى القديمة يتم تدمير الجذور الاصلية معها، تلك الجذور التي تغذي الروح الروسية وعلى الرغم من أن «الحريق» يحوى أيضاً بعضاً من ملامح النشر الرفي القديم إلا أن المصادمات فيها مختلفة وكذلك الموقف نفسه. أت المنظر الطبيعي قد تغير بشدة حتى أنه لم يعد يذكرنا تقريباً بالقرية الروسية القديمة كما أن وعى الفلاح الروسى أصبح مختلفاً. الآن لم يعد الفلاح الروسى فلاحاً يستحيل انتزاعه من الأرض، لقد أصبح أقرب إلى العامل. في القصص الرفي التقليدي يسافر ابن المدينة عادة إلى الريف كيما يستمد منه قوة روحية طازجة. والقرية بشكلها الجديد هيئات أن تجدى هنا فتيلاً. فقد استسلمت القرية كلية للضغط المدمر للمدينة وتحول الفلاح القديم إلى مجرد مراقب لامبال لهذا التخريب في الوقت الذي توافد فيه سكان جدد إلى القرية ليفسدوا ويخربوا كل مابقى سليماً من الحياة السالفة.

إن مايعتمل في نفس اسطافيف من يأس وشعور بالاحباط التام فيما آلت اليه الخصائص الأخلاقية للإنسان المعاصر هو أقرب إلى ماغير عنه راسبوتين في روايته، والامر نفسه يمكن قوله بشأن القضايا التي طرحها اسطافيف حول العلاقة بين الخير والشر في الإنسان وتأثير الظروف

الخارجية والاحوال الاجتماعية على سلوك الفرد. فى روايته «المخبر الحزين» يبحث اسطافيف من خلال المجهر نفايات المجتمع عارضا عددا من الجرائم الرهيبة ارتكبت فى انحاء متفرقة من مدينة فيسك. ان اسطافيف لا يبحث وراء الاسباب الاجتماعية للجريمة ولا يلجأ لتحليل نفسية المجرمين فباستثناء عدد قليل من الحالات وجهت فيها الاتهامات إلى السكر أو إلى الاستهتار التام بحياة الآخرين لا نجد ما يربط بين الانسان وبين ما يرتكبه من أفعال. فاستطافيف يرى أن معظم الجرائم ليس وراءها ما يبررها ويعتبرها مظهراً للشر المتأصل فى الانسان لا فى المجتمع. ان فساد الروح والغرور وغياب الرقابة أمور تسمح بعبادة النزوات الغريزية اللاعقلانية والشريرة على الاستقامة الداخلية مما يؤدي إلى الجريمة. مما سبق لا نجد امامنا سوى استنتاج مؤاده ان الانسان ليس بقادر على مواجهة الميل الداخلى لديه نحو ارتكاب الجريمة وان التدابير الاجتماعية القوية هي وحدها القادرة على ضمان النظام والامن. ان رواية اسطافيف الجديدة تشتمل على عدد من الزلات والخطأ الفنية وهي عمل لا يرتفع إلى المستوى الذى حققه الكاتب فى رواية «القصر السمكة» (١٩٧٦) الا ان الفكرة الاساسية لديه واضحة ويجرى التعبير عنها بحدّة بالغة: لا يوجد فى اخلاقيات الحياة السوفيتية آلية ادارة الانسان اخلاقيا وان الامل المعقود على اختفاء الجريمة بحلول حياة اشتراكية جديدة ليس فى افضل الاحوال سوى وهم.

تنطلق الفلسفة الماركسية من فكرة ان الانسان مجبور على الخير منذ انشأته الاولى وان الظلم الاجتماعى يضطره إلى ارتكاب الجريمة. وبناء على ذلك يكون المجتمع الخالى من الصراعات الطبقيّة، حيث العلاقات الانسانية قائمة على التعاون والتفاهم ومراعاة المصلحة المشتركة خاليا من الجريمة. على ان واقع الحياة مختلف تماما. ان معدلات الجريمة فى الاتحاد السوفيتى الآن اعلى منها فى اى وقت مضى بعد الثورة، ولقد كان امرا مألوفاً بعد الثورة مباشرة ان تعزى الجرائم المرتكبة من قبل بعض الافراد لتأثير المجتمع البورجوازي السابق على الثورة، على ان غالبية مرتكبي الجرائم الان هم من الشباب الذين ترعرعوا فى العصر السوفيتى. بدهاة فلا الانسان ولا المجتمع قد وصلا إلى الكمال، والنشاط الاجرامى هو محصلة تشابك معقد بين العديد من الاسباب الشخصية والاجتماعية تختلف بعضها البعض فى كل حالة. ان اسطافيف يجد فى البحث عن جذور الشر الاجتماعى فى طبيعة الانسان ذاته، ومن هنا اتخاذهُ لدستوفسكى ونيتشه مرجعين له، ومع هذا فأنا لوقمنا بدراسة جريمة ما بعينها دون ان نضع اعتبارا للملابسات الاجتماعية التى تمت فيها فإن المحاولة المبدولة لحل هذه المعضلة الملحة ستبوء حتما بالفشل.

أما رواية تشنجنيز ايتماتوف «النتع» فهي بمثابة التعليق الفنى على المصائب الاجتماعية التى تحدث فى المجتمع السوفيتى المعاصر مكتوبة بروح جلاسنوست منتصف الثمانينات. يحاول ايتماتوف ان يحافظ على وحدة الموضوع بنائيا، هذه الوحدة التى تتكون من عدد من خطوط القصة يكسوها الكاتب بحكاية عن حياة الذئاب التى تقع ضحية قسوة الانسان فى تهجمه على الطبيعة. يولى الكاتب فى الجزء الاول من الرواية جل اهتمامه إلى التجارب بالمخدرات وإلى الجريمة وتدمير الطبيعة. فى هذه الراوية مفارقة تكمن فى كون البطل الرئيسى للرواية- افدى كاليستراتوف الذى يناضل ضد الشر المحيط به ليس قائدا اجتماعيا أو موظفا حزبيا وانما داعية هاو يبذل جهدا ضائعا ليرد المجرمين إلى الايمان. وفى النصف الثانى من الرواية تتشابك مصائر الذئاب والبشر. ان بازارباى القاسى على غرار شخصية أرازكول فى روايته «السقينة البيضاء» هو نقىض البطل الايجابى بوسطون. يرفض «افدى» العقائد الكنسية التقليدية الجامدة لانها فى

زعة شاخت منذ زمن ويؤمن أن انسان المستقبل الذى لايحد بحته قيوده سوف يكتشف الله الحقيقى فى نفسه ذاتها. يلاحظ اقدى أن الدين لم يعد قادرا على الاخذ بزماء الانسان المعاصر ولكنه يلجأ ايضا إلى استعانة احلال العلم محل الدين طارحا توازيا بين الدين والمادكية. ان المعاملة غير الناجحة لاحلال المثل والروحانية الجديدة محل الدين حسب فكرة الرواية تؤدي إلى الاغتراب والفساد وتزيف القيم الانسانية وإلى الفراغ الروحى الذى يدفع بالعديد من الشباب إلى تعاطى الحمر والمخدرات وإلى ارتكاب الجرائم. ان عددا من النقاد السوفيت ينحون باللائمة على ايمتاتوف لكونه فى روايته هذه يوحى إلينا بطريق للنضال ضد الظلم يخرج على اطار الصراعات الاجتماعية ويدخل فى اطار الدعوة إلى «الايان». (ليتراتورنايا جازيتا- ١٥ أكتوبر ١٩٨٦). ان رواية «النطع» ليست دعوة للعودة إلى الورا نحو الايمان. الاخرى انها تقدير فنى فحواه ان المثل الاجتماعية الحديثة غير مؤهلة لان تحمل محل الدين وان ايه عقيدة جامدة ولتكن دينية أو ايديولوجية مصيرها الفناء لانها تقوض العملية الجدلية. فالرواية تشتمل على فكرة أن اسطورة اله الزمن السحيق قد تناثرت اما الاله الحقيقى فى زماننا هذا الذى تمثله اخلاق بوسطون فقد سقط. ان الامل الوحيد معقود هنا، على نحو رمزى، على اله اقدى الموعود. ان فكرة الكاتب حول البعث الاخلاقى تربط بين روحانية الماضى وهذه يجسدها اقدى وطاقة الحاضر العملية المتمثلة فى بوسطون.

ان انهيار القيم الاجتماعية قد تم التعبير عنه فى هذه الرواية من خلال المواقف المتباينة لانسان العصر الحديث والذئاب. فالمقابلة بين الانسان والذئب المطلق للأخير. إن الذئاب عائلة شديدة التماسك تمتلك حسا عاليا بالواجب.

أما معظم الناس فى «النطع» فيعيشون فى وحدة، لايحملون احساسا بالمسؤولية فرحين بذاتهم على نحو يشير الدهشة. وفقا لاحداث الرواية فإن اخلاقيات هذا الحيوان المتوحش أرقى بصورة ملموسة من اخلاقيات الانسان المتحضر. ان الذئب الذى هو من صنع الطبيعة لا يقتل الا عندما يشعر بالجوع، وحتى فى هذه الحالة فإنه لا يمس من هم من نصيلته، اما الانسان فقد خلق على نحو اخر فهو يدمر الطبيعة وكذلك بنى جنسه دون تمييز. باختصار فالواضح ان الانسان ينتمى إلى اكثر المخلوقات شراسة على ظهر الارض كما جاء على لسان ايفان كارامازوف عن الوحشية الحيوانية للانسان وكيف انه من الظلم والاهانة للوحوش مقارنتها بالانسان. وتشير الرواية إلى وجود عدد غير مكتوب من القواعد التى يعيش على اساسها العالم الطبيعى وهى قواعد لا يمكن تخطي احداها دون مخاطرة واذا حدث وقع العقاب على الفور. تبدأ سلسلة ردود الفعل من بازارباى الذى قام بالاعتداء على الطبيعة اما أكبرا فقد انتقم من اناس اخرين لهذا السبب فى الوقت الذى يدفع فيه بوسطون ثمنا باهظا مقابل الجريمة التى اقترفها بازارباى ولكنه بدوره ينتقم من أجل هذا من كل من دفع به إلى العذاب. كل من أكبرا وبوسطون يدفع ثمن انتقامه: أكبرا تدفع حياتها وبوسطون ينتهى به الأمر إلى الخراب الروحى الذى يتلوه بالتأكيد العقاب البدنى. الاخلاق هنا فى غاية البساطة: الانسان الشرير الذى تدعنه قوى العالم يدمر الطبيعة ويجلب الالم لآخوته فى البشرية ولكن هذه الخطايا فى النهاية لاتذهب دون عقاب ايضا. ان موت بازارباى يرمز إلى انه غير مسموح لاحد ان يتجاوز قوانين الطبيعة الاساسية وان الانتقام جزء محتوم لكل جريمة. يمكن ان نسجل هذا التوازي بين مصيرى اقدى وبوسطون، كلاهما ناضل

على طريقته من أجل الحق والعدالة وكلاهما يادته سار على طريق الجليشة وكان مستعدا لان يعاني العذاب من أجل إيمانه، لكن المجتمع لم يقدر لهما تضحياتهما وظلا وحيدين تماما في نضالهما من أجل العدالة. يحاول ايتما توف ان يضفي على الرواية بعضا من التفاؤل بخلقه شخصية المستشار الحزبي الشاب المناقضة لوجهات النظر المحافظة لدى موظف حزبي آخر هو كوتشكاراياف. لقد صور ايتما توف منذ عشرين عاما خلت شخصية مشابهة لهذا الموظف في روايته «وداعا جولساري» شخصية مناضلة ضد آثار الستالينية في الحياة السوفيتية، وعلى الرغم من ذلك يبقى هناك شعور بأن هؤلاء الشباب التقدميين يتحولون بمرور الوقت إلى بيروقراطيين ليس هناك ما يثير قلقهم عدا راحتهم ومصالحتهم الشخصية.

ينتمي كل من ايتما توف واسطافيف وراسبوتين إلى تلك القلة القليلة من الكتاب السوفيت الذي اعلنوا رايهم في سياسة الجلاسنوست والذين عاجلوا في اعمالهم المشكلات الحادة في الواقع السوفيتي بينما يولي كتاب آخرون مثل دانيال جرانين وباريس ماجاييف اعادة النظر في التاريخ السوفيتي الاهتمام الاكبر في حين يفضل كتاب مثل يوري بونداريف الصمت اما اقل حد لتأثير الجلاسنوست فهو على أعمال فاسيلي بيكون وأ. جريكوفا ومعظم الكتاب الاخرين ين بما فيهم «كتاب الاربعينات».

ان الاعمال الاخيرة لكل من راسبوتين واسطافيف وايتما توف تحمل مغزى اجتماعيا كبيرا ولكنها من الناحية الفنية اقل مستوى من اعمالهم الاولى، يبدو ان القيمة الفنية لتلك الاعمال تذهب ضحية التأثير الاجتماعي. ان هذه الاعمال قد كتبت على نحو معوج إلى حد ما فوجدة البناء الفني غير ملائمة في جزء كبير منها وتصور الشخصيات ليس مقنعا ومن الصعب احيانا التمييز بين أصوات الكاتب والراوي والبطل.

لقد جعلت سياسة الجلاسنوست والبيرسترويكا أكبر مفارقة في الفن السوفيتي أمرا بديهيا: ان اشاعة روح الليبرالية في الجو العام في البلاد، وتقليل الضغط من جانب الرقابة واضعاف رقابة هيئة التحرير أمور لم تزد في معظم الاحيان إلى احداث طفرة سريعة في الخصائص الفنية للادب وانما كان لها تأثير سلبي على المستوى الفني للاعمال الادبية. وهذا الوضع طرح سؤالا خادعا حول العلاقة بين حرية التعبير من ناحية والموهبة والقدرة الفنية من ناحية أخرى. يؤكد الناقد المجري ميكلوش هاراشتي على «ان فكرة الحرية باعتبارها الشرط الاساسي للفن ليست سوى اسطورة: ان التأكيد على ان كل شيء يقف بين الفن ومعاداة السلطة يدمر الفن نفسه ليس ايضا سوى اسطورة. كذلك فإن القضية لقائلة بأن الفنان الحقيقي شخصية مستقلة هي ايضا اسطورة، على الاقل فيما يخص القضية الابداعية» (١). جوهر الامر ان هاراشتي يعتبر ان «استقلال الفن امر مستحيل لانه لا يوجد جمهور مستقل». كل هذا الطبع نسبي فالتاريخ يقدم لنا العديد من الامثلة على ازدهار الفن سواء في ظل نظام شمولي او في مجتمع ديمقراطي حر. علاوة على ذلك ينبغي الا نخلط بين حرية نشر مؤلفات كانت مرفوضة منذ زمن غير بعيد من الرقابة وبين حرية الابداع الداخلية لكاتب بعينه تكون في عصرى ستالين وبريجنيف وما يزال مرتبطا حتى الان بوضع موظفي الادب.

ان حرية الابداع ليست سلمة يمكن توزيعها على الناس وليست قانونا يمكن سنه ولا يمكن الخروج عليه بمفاهيم مثل حرية الحركة وحق الانتخاب وحتى حرية الكلمة وحرية الضمير. ان الابداع الفني امر يحدث منطقيا وغير منطقي في آن واحدا أما حرية الابداع فهي حالة العقل الذي يرتبط بدرجة كبيرة

بالمكانات اللاهنية للفنان. ان تمجيرة غالبية الكتاب السوفيت الذين حاولوا على مدى سنوات طويلة التكيف مع رؤساء التحرير والرقباء والناسرين قد ساعدت على نمو الرقابة الذاتية أو آلية الدفاع اللاواعي، الامر الذى سمح للكتاب الذين ما يزالون فى مراحل عملهم الاولى تجنب كل ما يمكن ان يعوق نشر اعمالهم.

يصل الكاتب اليوغسلافى دانييلوكيش إلى استنتاج رائع بشأن هذه الظاهرة فيكتب قائلا: «ان الرقيب الداخلى هو قرين الكاتب... انه يتسلل اليه من وراء ظهره ثم يتدخل فى عمله. أن الرقيب الداخلى لا يقهر.. انه يولد من وعيك الذاتى ومخاوفك وكوابيسك.. وفى خاتمة الامر فإن قرين الكاتب ينجح على نحو غامض فى تدمير العدوى أو نقلها حتى الى اكثر الشخصيات التى لم تنجح الرقابة الخارجية فى كسرها. ان رفض الاعتراف بوجود محرر داخلى يؤدى الى الكذب والى الانهيار النفسى. ان الرقابة الداخلية تحكم خطر فى الوعى ولها نتائج غاية فى السوء على الادب وعلى الروح الانسانية» (٢)

ليست هناك حاجة لاعادة القول بأن الرقابة الذاتية موجودة فى اعمال كل كاتب سوفيتى. انها نتاج التعليم والتربية وطبيعة العقل وكذلك غريزة حب الذات والبقاء الكامنة فى اللاوعى. عندما يؤكد الناقد السوفيتى فلاديمير جوسيف أنه لا يوجد فى الادب السوفيتى «احساس بالحرية الحقيقية... فهى ضالة وسط ما لا يعد من المحرمات... ان الكاتب يبدو كما لو كان هو نفسه يخاف كل ما يعرف، وهو خوف يأتيه من داخله كما يأتيه من خارجه» (٣) «فهو انما يعزز وجهة نظر دانييلوكيش.

ان الرقابة الذاتية ليست جريمة وهى ليست وفقا على الكتاب السوفيت بل يجب على كل من يريد ان يتخلص منها كحالة نفسية ضارة ان يدرك وجودها فيه. ان البعض يظن ان الرقابة الذاتية تكمن فقط فى اختيار الموضوع دون ان يدركوا فى الواقع ان اى خداع فى النص الادبى ولو بهدف «تمحيسته» يؤدى الى تزييف لفكرة الاساسية ومن ثم إلى تخريب الفن. اننى لا أزمع الان الدخول فى الدجل الابهى حول مهام وفائدة الفن ولكن ينبغي على أن اعترف بأنى أؤمن بأن الفن يودى دورا ايجابيا فى التقدم الاجتماعى والتنوير، ولكننى مقتنع ايضا ان الموهبة الحققة لا تحتاج رلى تلقين وانها لاكتسب بالحمرة. ان الموهبة الحققة مستقلة دائما ولا يمكنها ان تحتل التدخل فى شئونها سواء جاء هذا التدخل من الخارج أو من الداخل.

ان الاعمال التى جرى نشرها بعد وفاة كل من يورى تريفانوف وفلاديمير تندر يكوف تشهد على الصراع الداخلى لديهم بين الضمير والموهبة والكبرياء الشخصى للكاتب وبين ضرورة السير نحو الحلول الوسط. ان تريفانوف هو ضحية مأساوية للتوازن بين هذين المركزين للجذب. ان نثره يأخذ طابع السيرة الذاتية. انه اعتراف رجل شريف غير قادر على قبول ماضى اسرته ووضع الكاتب من روسيا بريجنيف. وبالرغم من المحاولات التى بذلت لدفع تريفانوف للخضوع للنظام القائم فقد كانت فكرة الهجرة بالنسبة له فكرة مرفوضة وظل معرضا للهجوم من جانبيين: النقد الرسمى والمثقفين المنشقين. بالنسبة لتندر يكوف فقد تكون فى ظروف مغايرة. ان خبرته فى الحياة تختلف عن خبرة تريفانوف ولكنه يقاسمه الميل العميق إلى الحقيقة والاخلاص لفكرة رضاء الوطن.

إبان أحد لقاءاتي مع تندريكوف عام ١٩٧٩ أراد الكاتب أن يقرأ على مقطعاً من إحدى مخطوطاته التي رفضها رؤساء التحرير ورفضتها الرقابة. لم يكن يستطيع أن يفهم السبب في رفض نشر أعماله. لم يكن يريد سوى أن يطرح القضايا التي بدت له أساسية حتى يتسنى تغيير المجتمع السوفيتي إلى الأفضل، لكن محاولاته ذهبت سدى. كانت وجهة نظر هؤلاء الذين اتخذوا قرار الرفض أن كل شيء في الاتحاد السوفيتي ببساطة رائع وأنه لا داعي لاثارة الجلبلة.

من المؤسف أن تريفانوف وتندريكوف لم يعيشا حتى ظهور رواياتهما التي كانت فيها قهقريه متنوعة وقد تم نشرها. أن موتهما المهكر والمفاجيء ربما عده البعض تحذيراً لهؤلاء الذين يقهقرون الثقافة والفن السوفيتي في الوقت الحالي. والكتاب الشرعاء الذين يملكون مواهب حقيقية يقاومون دفعهم قسراً نحو الالتزام. وإن دفعهم للامتثال إنما يدمر مواهبهم ويخرب روحهم. لقد أراد كل من تريفانوف وتندريكوف أن يكون أميناً مع نفسه شريفاً مع الآخرين، ولم يكن بإمكان أي منهما التصالح من الواقع الذي اضطر لقبوله دون أن يملك القدرة على تغييره.

يعلمنا التاريخ أن الانعطافات التاريخية في المجتمع تبدأ أكثر متابداً من قمر الجيل الشاب، وفي معظم الحالات فإن التغييرات الاجتماعية الراديكالية ترتبط بامتزاج الحركة الثلقائية للجماهير والقيادة السياسية المحنكة. على أن الواقع السوفيتي المعاصر قد تشكل على نحو آخر. أن الزعامة الحزبية نفسها هي التي يؤد دور الرائد للجلالسنوس والبيرسترويكا على الرغم من أن الدافع وراءها لم يكن سوى المشكلات الاقتصادية والاجتماعية والاخلاقية الداخلية. وعلى هذا فإن التغييرات في المجتمع السوفيتي مازال تدار بواسطة الجهاز البيروقراطي الذي ازدهر وتوطدت أركانه داخل القيادة أيام بريجنيف، وما يزال هذا الجيل نفسه هو الذي يقوم برسم حدود النشاط الاجتماعي للجماهير. الوضع نفسه تقريباً نجده في الادب، فالبنية المنظمة للإنتاج الأدبي لم يمسها التغيير على مدى عدة عقود وما تزال غالبية الموظفين البيروقراطيين المرتبطين بالنظام البريجنيفي أو الستاليني في مناصبهم. علاوة على ذلك فمن الأمور المحيطة أن عدداً قليلاً جداً من الكتاب الشبان هم الذين قد يكون باستطاعتهم أن يملأوا الفراغ الشاغر الآن. وحتى هؤلاء الذين يستطيعون تمثيل الجيل الأكثر «شباباً» هم ممن تخطوا الأربعين بسنوات وهؤلاء أفضل تعليمًا وحضوراً ذهنياً من أساتذتهم، ولكن الادب لا يمثل لمعظمهم نصيباً وهما وإنما مهنة توفر حياة جيدة ووضعاً لائقاً في المجتمع.

يبدى البعض دهشته من هذا التأثير الذي يشكله النظام البيروقراطي الهائل الذي يدير عملية الادب في الاتحاد السوفيتي ويتحكم في تطور الادب الروائي. بالطبع فإن نظاماً كهذا يمكن أن يكون عوناً كبيراً لكاتب متوسط المستوى ولكنه لا يساعد كثيراً على ازدهار فن كبير. أن عملية تقدير قيمة الإبداع الفني لهذا أو ذاك من الكتاب الذين لم ينضموا لعضوية الصقوة في اتحاد الكتاب أمر يكتنفه الشك. جدير بالذكر هذا الحوار الذي دار بين الشاب يوسف برودسكي والقاضية سافيليفا. كانت التهمة الموجهة لبرودسكي هي التشرد والتطفل. سألت القاضية برودسكي عن مهنته فأجاب: «أقترض الشعر» واصلت القاضية أسئلتها قاتلة: «ومن ذا الذي يعترف بأنك شاعر؟ من الذي وضعك في مصاف الشعراء... هل درست الشعر؟، اجاب برودسكي: «لا اظن انه يأتي نتيجة لتعلمه، اظن انه... هبة من الله». أظننا لسنا بحاجة لأن نتوقف عند تفاصيل حوار جرى منذ ربع قرن مضى. كان زمناً آخر. على أن مصير الكاتب الشاب

الذى يسعى إلى قسم استاذية الشعر ما يزال متوقفاً حتى الآن على عطف الاماتذة ورؤساء التحرير والرقباء والبيروقراطيين مادام لم يقبل فى اتحاد الكتاب ومالم يسترض قاداته فسيبقى مرفوضاً وغير قادر عملياً على الاستفادة من موهبته. ان الحرفية امر ضرورى للاديب لكنها امر يمكن اكتسابه مع الزمن، أما الموهبة فهي شىء فطرى. ولكى تزدهر على اكمل نحو يجب الدفاع عنها ورعايتها. ان الافتقار إلى تدفق قوى جديدة الى الادب السوفيتى المعاصر هو محصلة قصر نظر فى سياسة وتخطيط وقيادة الانتاج الادبى التى وضعت هذا الانتاج موضع المقارنة مع مجالات الاقتصاد الوطنى الاخرى. ان الفن العظيم ليس مؤسسة تنشأ وفقاً لخطة اقتصادية محددة ولا يمكن وضعه داخل اطار الاوامر. علامة على ذلك فان دور النشر التى تضع فى اعتبارها الموضوع لاتولى اهتماماً للمستوى الفنى للادب. اننى على يقين بأن الارض الروسية غنية بالمواهب الشابة القادرة على خلق فن حقيقى. ان تجربة والقرن التاسع عشر العقود الاولى من القرن العشرين تؤكد افتراضاتى. كل المطلوب هو فتح الطريق امام ربح الابداع العفوية للشباب، والاتكتم انفاسها التعليمات الرسمية، ان الفن الحقيقى لا يمكن ان يزدهر الا فى ظروف الحرية الداخلية للرعى الفنى والحرية الخارجية ومع امكانية النشر وقد توفرت لها ضمانات الاتصال المباشر بين الكاتب وجمهور القراء. بالطبع فان الموجة الجديدة من الكتابات سوف تعج بالكثير من «غير الصالح للنشر» وغير الناضج وايضا ببساطة السيئ، ولكننا لو اكتشفنا فى هذا الخضم ولو موهبة واحدة حقيقية واعدة لرأينا انه امر يستحق العناء.

لو عقدنا مقارنة بين عصرى الجلاسنوست والبيرسترويكا والركود البريجينيفى فرمما توصلنا لعدد من الاستنتاجات. لقد حصلت فى الماضى أعمال ادبية كثيرة على جوائز الدولة دون وجه حق وهذه الاعمال نفسها أصبحت فى مصاف الكلاسيكيات السوفيتية، هذه «الكلاسيكيات» التى دخلت على مدى سنوات عديدة ضمن المقررات الدراسية المدرسية والجامعية لم يقرأها بالفعل احد وظلت مجهولة تماماً خارج الاتحاد السوفيتى. لقد سمحت الجلاسنوست بتضييق الهوة بين الادب الروسى السوفيتى والادب الروسى فى المهجر، وحتى زمن قريب فان هذين التيارين فى الادب واللذين كتبنا بلغة واحدة ظلا بشكل جوهرى ظاهرتين متناقضتين كان الحكم عليهما ينطلق فى معظم الاحوال لا من الجودة الفنية وانما من التصورات السياسية والايديولوجية.

فى السبعينات ساعد الاعتدال الايديولوجى على نمو الحس الفنى الموهف. لقد دفعت ضرورة توصيل المفزى الخفى وخلق معنى باطنى للنص بالكتاب الى استخدام الوسائل الفنية المناسبة. ان الحدود الايديولوجية اليوم اكثر رحابة. وعلى الرغم من ان العديد من القضايا الفلسفية والسياسية الاساسية لم تطرح بعد للنقاش الا انه لم تعد هناك ضرورة لاحفاء البديهي منها. من هنا يمكن ادراك السبب فى التصاعد الحاد لتيارات الادب الاجتماعى فى النشر المعاصر ومن ثم انخفاض المستوى الفنى للأدب. ان الامثلة على اقتحام المقال الاجتماعى نسيج العمل الادبى بصفة خاصة ظاهرة ملفتة للنظر. خذ مثلاً سيرجى زاليجين، انه يبدأ فى كتابته روايته «بعد العاصفة» فى منتصف السبعينات ولكنه ينهيها فقط فى عام ١٩٨٥ اى بعد التغيرات التى حدثت فى القيادة السوفيتية وانتهاج سياسة العلاتية. من هنا ندرك الهوة بين بداية روايته كما خطط لها وبين نهايتها، لاتوجد هناك اية رابطة فنية بينهما تقريبا من ناحية الموضوع الاساسى، اما من ناحية الاسلوب فقد كتبت على نحو صحفى ممل. تبقى لدينا فقط الدهشة: لماذا استسلم استاذ مثل زاليجين لاغراء «تحديث» ورايته مضحياً بالقيمة الفنية فى سبيل احداث تأثير

اجتماعى مشكوك فى قيمته. ان نطاق هذا النشر الفنى اليوم يختلف بدوره، فإذا كان أفضل الكتاب السوفيتى فى السبعينات قد حاولوا دراسة الانسان فى صراعه مع المجتمع والاسرة ومع نفسه ذاتها مركزين على النوازع النفسية وراء السلوك الانسانى فى اطار الظروف الاجتماعية الراهنة فأن الركيزة الاساسية فى الثمانينات هى اعادة تقييم التاريخ السوفيتى وبحث الملامح السلبية لهذا الانسان الذى جاء محصلة للتجربة الاجتماعية المشوهة.

كانت مناقشة القضايا الايديولوجية والسياسية والقومية فى السبعينات تجرى مشاركة بين المختصين فى علوم الاجتماع والادب والنقاد. حدث ذلك فى الوقت الذى أولى فيه الكتاب اهتمامهم بالدرجة الاولى للمشكلات الاخلاقية والاجتماعية والبيئية. فى الوقت الحاضر نجد عديدا من الكتاب البارزين ومن بينهم راسبوتين ويولوف زاليجين يهدرون مواهبهم فى ربح المقالات الصحفية والكراسات السياسية. ربما يناقشون فيها مشكلات هامة وملحة ولكن كتاباتهم الاجتماعية هذه سرعان ما يطوئها النسيان اما أعمال مثل «قضية عادية» أو «الموعد الاخير» فسوف يكتب لها الخلود. لقد كان هناك ايضا كتاب روس عظما مثل تولستوى ودستويفسكى يقومون بدور مشابه لكن المجد الذى يحظون به اليوم يعود لا إلى ماخطوه من مقالات وانما لاعمالهم الفنية.

ان التفاعل بين النظرية الادبية والتطبيق امر غاية فى الاهمية لتطور الادب. ان الادب يمكن دراسته من وجهات نظر نفسية واجتماعية وفلسفية، ولكن النظرية فى معظم الاحوال تقوم بدراسة جوانب الابداع فى العمل الفنى. على ان النقد فى الاتحاد السوفيتى يحاول، وبدلا من التحليل المباشر للنص، ان يقوم بتنظيم العملية الادبية. ان الادب السوفيتى بعد ستالين بدلا من اتباع المنهج الذى طرحته النظرية تطور على نحو مستقل عنها، الامر الذى ادى إلى انقطاع واضح بين النظرية الادبية وتطبيقها. من هنا فأن الشروط الرسمية التى فرضها النقد السوفيتى غالبا ماوضعت العراقيل امام تطور المواهب الشابة وغوها الطبيعى بدلا من فتح السبل امامها ومساعدتها. ان النقد الروسى ابان السبعينات والذى انشغل أولا وقبل كل شىء بالسؤال «ما الذى كتب» واضعا السؤال «كيف كتب» فى المرتبة الثانية، قد أدى إلى تخريب الادب كما اسهم فى نسيان عدد كبير من أبرز الكتاب السوفيت-أو حولهم إلى منشقين أعيد لهم الاعتبار فى الازمنة الاخيرة.

لقد تغير الوضع الان واصبح النقد الادبى بالنسبة لكثير من الناس وسيلة للدعاية الشخصية لوجهات نظرهم الذاتية فى السياسة وفى المسألة القومية والحياة الاجتماعية. ان نقاد الادب يتحلقون اليوم حول المجلات الأدبية بشتى اتجاهاتها مدافعين عن مصالح «شلمية» ضيقة. ان الجدل المحتدم يجرى الان بروج المقالات الروسية الهجائية الشهيرة والتى لاتؤخذ اراء اصحابها عادة بجديّة.

ان المفارقة الكبرى فى الوضع الراهن تتلخص فى انه فى الوقت الذى اتاحت فيه البيروسترويك للنقاد امكانية التعبير بصراحة عن وجهات نظرهم التى كانت مرفوضة من القيادة السابقة إذا بكل كاتب يبذل أقصى جهده ليجبر الآخرين على السكوت وليثبت ان رايه هو الاساسى. ان المثقفين يهتمون بنفاذ صبر ديموقراطى تجاه الآراء المخالفة فهم بعد لم يعتادوا وجهات النظر وتباينها، وهو امر جاء نتيجة تربيتهم فى العصر الستالينى. انهم يعانون من صعوبة ادراكه ان ما أن تصبح اية وجهة نظر هى السائدة وتدخل الآراء الاخرى جميعها فى عداد الآراء المنشقة فسوف تتوقف بذلك العملية الجدلية وتتحول «الحقيقة» الوحيدة حتما إلى دوجما،

الامر الذى يؤدى الى الركود.

ان سياسة العلانية هامة إلى أقصى حد بالنسبة للإبداع الفنى، وها هي الثقافة لأول مرة تستشعر المزايا الجديدة لتسهيلات البيريسترويك . ان حرية التعبير والنشر هي الشرط الرئيسى للإبداع. غير ان هذه السياسة الجديدة التى لم تنعكس حتى الآن إلا فى اتساع مجال الموضوعات لم تؤثر تأثيرا ايجابيا على المستوى الفنى للادب المعاصر.

ان الادب السوفيتى اليوم فى مفترق الطرق. وظهور موجة الاعمال التى لم يكن مسموحا لها من قبل بالنشر لاتعمل الا على افقاره. وحتى الان لم يتضح ما إذا كان بمقدور الجيل الاكثر شباه ان يقدم لنا فى القريب العاجل روائية. لنرقب هل سيتمكن الكتاب السوفيت المعترف بهم من التخلص من قيود الماضى النفسى وكذلك من الخروج من الاطر الايديولوجية والسياسية والمصالح الوقتية الضيفه من أجل خلق اعمال ذات قيمة فنية عالية. من الجلى على اية حال ان المهمة صعبة وعليها هذا فأن أوان النقد الذى يقف على مستوى زمن الجلاسنوست والبيريسترويك لم يحن بعد.

استناداً الى خبرة الماضى فإن كتابا من أمثال تشنجزيت ايتماتوف وفالنتين راسبوتين وفاسيلى بيلوف يملكون موهبة وحرفية كافيتين لخلق ادب حقيقى ولكن حتى يتسنى لهم ذلك عليهم ان يعودوا الى التقاليد المغطاة، أضف إلى هذا ان عليهم ان يتذكروا ان اى كتيب سياسى أو مقال لا يمكن ان تكون له قوة تأثير قصة قصيرة حقيقية أو قصة أو رواية. اننا نعلق آمالنا على جيل هؤلاء الكتاب فى ان يعودوا إلى ابداع الروائع التى فى إمكانهم ان يقدموها، أى الى خلق ادب اصيل، إلى أن يبلغ الجيل الاحدث أشده.

المراجع

miklos haraszti, velvet prizorn. artists under state socialism,(1) new york, 1987, p. 13-

Danilo kis, The state, the imaginatior, and censored I".-"The(2) new York Book Review", November 3, 1985, p.3-4.

(٣) ف. جوسيف، «الحب والحرية السرية».. - «ليتيتراتورنايا جازيتا» ١٣٠ مايو ١٩٨٧.
(باللغة الروسية).

عام على رحيل عبد المحسن طه بدر



عام مضى على رحيل الناقد الكبير والأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر وبهذه المناسبة، فإن قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، الذي رحل الفقيه وهو رئيس له وأستاذ وصاحب مدرسة به، قد نظم لقاء ضم أصدقاء من المثقفين والجامعيين، وطلابه الذين ترك فيهم بصمات واضحة عمليا وإنسانيا، وتحدث فيه عدد من المثقفين والأساتذة. منهم الأستاذ الدكتور محمود الجوهري نائب رئيس الجامعة والأستاذ الدكتور حسنين ربيع عميد كلية الآداب، والأستاذ الدكتور شوقي ضيف. والأستاذ الدكتور مصطفى سويف والأستاذ محمود أمين العالم والشاعر أحمد عبد المعطي حجازي والشاعر فاروق شوشة والكاتب الروائي محمد أبو المعاطي أبو النجا ثم الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة، بالإضافة إلى واحد من طلاب قسم اللغة العربية والأستاذ خالد عبد المحسن طه بدر عن أسرة الفقيه. وقد قدم اللقاء وأداره الأستاذ الدكتور جابر عصفور رئيس قسم اللغة العربية.

ولقد عبرت الكلمات والقصائد التي القيت عن شعور المجتمعين بالفقد لرحيل عبد المحسن طه بدر كمثال بارز للقيم العلمية والأخلاقية والسياسية، وكنموذج للموقف المبني الذي نحتاجه في هذا الزمن الصعب الملتوى الذي يحتاج إلى وضوحه وصلابته، إيا كان حجم الاتفاق والاختلاف مع أفكاره أو مواقفه

«وآدب ونقد» حاولت أن تحصل على نصوص الكلمات والقصائد التي القيت لتنشرها على صفحات هذا العدد. ولكنها لم تستطع أن تحقق هذا الهدف وستواصل العمل على تحقيقه في العدد القادم. أما في هذا العدد، فإنها تحتفل بنشر الكلمة التي ألقاها الأستاذ الدكتور مصطفى سويف والتي تفضل بالموافقة على نشرها، مع قصيدة للشاعر محمد بدوي، أحد تلاميذ الفقيه.

تحية

عبد المحسن طه بدر؛

الشجاعة / الإخوة / الحياء

د. مصطفى سويق

لكل منا عالمه الذي يعيش فيه، ويتعامل مع الآخرين من خلاله. وهو عالم من صنعنا نصنف فيه كل شخص وكل شئ نعتد به. وكأن هذا العالم الخاص بالنسبة لنا نوع من الغلاف الجوي الذي يعيننا على مواصلة الحياة، نتنفس من خلاله، ونستقر من خلاله، ونتحرك نحو الأغيار أو بعيداً عنهم من خلاله. ونحن نعى دائماً أن لولا هذا الغلاف الجوي لما أمكن لنا أن نحيا بهذه الصورة التي نمثل بها. ويتسع هذا العالم الخاص من حولنا أحياناً ويضيق أحياناً أخرى، حسبما تقضى أحداث الحياة. فقد تجردت هذه الأحداث من حين لآخر بشئ نضيقه أو بشخص نضمه، وقد تأتى أحداثها أحياناً بالفقدان، فنفقد بعض ما ننتعلق به، أو بعض من نعتد بهم.

وقد كان عبد المحسن واحداً ممن اثنتست بهم فى عالمى الخاص. التقيت به أول ما التقيت فى أوائل الخمسينيات، كان تلميذاً مجيباً لفت نظرى لشجاعته وأدبه الجم. ولكنه انضم إلى عالمى فعلاً فى أوائل الستينات، عندما التقيت به فى لندن فى صيف عام ١٩٦٣، وكان انضمامه دون جهد ودون افتعال، فقد جازوته فى المسكن فى ذلك الوقت، وأتيح لى أن أجالس به فى كثير من الأمسيات هو وزوجه، وربما تناولت طعام العشاء فى ضيافته، وقد يمتد بنا السهر وأنا أستمع إلى أحاديثه وتعليقاته التى لاتنتهى. ثم ابتعد بى المسكن، فقلت لقا طائنا ولكن التواصل لم ينقطع. وأظن أنه فطن واطمأن منذ ذلك الوقت المبكر إلى أنه أصبح واحداً ممن يعتد بهم من أهل عالمى الخاص. وقد بقى كذلك فعلاً حتى قضى.

منذ ذلك الوقت بدت لى كثير من ملامحه الرئيسية التى ظل عليها فلم تتغير، كان يحمل فى نفسه دائماً أمراً يريد أن يتحدث عنه، وكان حديثه معظم الوقت مسيساً، وكان حديثه دائماً بالغ التهذيب واضحا فى شجاعته، ولم تكن شجاعته تغلب أدبه، كانا مضيان معاً فى توازن قلما يختل، فإذا لم يكن بد من الخلل للحظات فليكن ذلك بتغليب الأدب على الشجاعة، واعتبار

الشجاعة فى مثل هذا الموقف تهورا لايلىق. وكان جادا، لايعرف الهذر إلا قليلا، وكان صارما فى جديته حتى لقد اقترب من الجهامة أو كاد. وكان على درجة من الحياء الاجتماعى قلما تتوفر الآن، فعلى طول صداقتنا التى امتدت مايقرب من ثلاثين عاما بقى دائما يضع نفسه فى مكانه الأخ الأصغر، ولم يحاول أن يقلص هذه المسافة بيننا أبدا، وهكذا كان الحال بينه وبين عبد العزيز الأهوانى. وعلى طول صداقتنا هذه لم يسمح لنفسه أن يحدثنى عن نجله خالد مرة واحدة وأعتقد أن ذلك كان خشية أن يوحى إلى الحديث بأى معنى من معانى الوساطة.

وكان عبد المحسن مشغولا بالهم العام، وقلما كان يسمح لنفسه بالحديث فى هم خاص. وكان انشغاله بالهم العام يصدر عن عوالم ثلاثة، ديمقراطية الحكم فى مصر، وأحوال القومية العربية، ومستقبل العلم والعمل فى الجامعة. بهذا الترتيب. وربما استشعر كلانا خلافا بيننا فى هذا الصدد، فقد كنت أخالفه فى ترتيب الأولويات هذا، وكنت أرى أن موقعنا فى الحياة كأساتذة يحتم علينا أن نضع مستقبل العلم على رأس القائمة، ولكنى كنت أحرص على عبد المحسن منى على إعادة ترتيب الأولويات، ولم أكن أحب أن أقادى فى استغلال مكانه الأخ الأكبر فى علاقتنا. وقد مرت الأيام سراجا بعد وفاة عبد العزيز الأهوانى، وازداد عبد المحسن قربا منى، ربما لأن العلاقاتين اختزلنا فى علاقة واحدة، وربما لأننى أنا شخصا أحسست بمزيد من الصداقة المستولة نحو عبد المحسن.

ثم مات عبد المحسن، كما مات الأهوانى من قبل. وكما تحول ركن الأهوانى فى عالمى الخاص إلى محراب تسكن فيه سيرته، كذلك تحول ركن عبد المحسن إلى محراب آخر تسكن فيه سيرته أيضا. الموت يفجأنا فيفجعنا، ولكننا نفىق لنبدأ مقاومة آثاره.

بإحياء الذكرى، وإقامة السيرة، نأتنس بها نحن الزملاء والأصدقاء الكبار، الشغلل عما يشيره الموت فينا من شعور بالوحشة، ونقدم هذه السيرة نفسها لصغار الشباب من تلاميذه وتلاميذنا نغريهم بأن يتمثلوها ما أمكن، وأن يقتبسوا منها ما يثرى وجدانهم، وبذلك نحيل فجيرة الموت الى وعد المزيد من إشراق الحياة.

فى العدد القادم:

الكاريكاتير فى أزمة الخليج: سامى البلشى

شعر مرثية محمد بطاوة

(إلى عبد المحسن طه بدر)

كانت آخر معاركك إذن
وكننت تعرف أنك ستخسرهما
مع ذلك ذهبت
ودائماً

كنت تسرق من النوم سويحات، وأنت على صهوة جوادك. فى كل خطوة مهوى فى كل
مرمى قاتل تحصن بالعتمة. كانوا يذهبون إلى القتل، فيما تبكر بالذهاب إلى حقل أبيك،
قرويا مشقوق الأقدام. أنت العائد فى الغبشة الى جيمزة أحلامك، ضدا للعتمة؟
العتمة التى كنت تراها فتسميها : فى عائم الخفراء الملوثة بزرق الطيور ، فى أنشودة
العسكري اللامع البصقة. فى الاردواز الذى خائنه الزرقة واصفر. فى الظل المتشرب أغانى
النار. الظل الذى لم يسترح قط بهينيك.

سيمرون بعد هنيهة. لالتلقى بعيونهم عيناك. لاتبصر المدى فى طيات ملابسهم،
ذاهبون الى بدايات أخرى يتحصنون بها. مصابيحهم خافتة لاتنر، زجاجهم لا يلتصع
ولا يلسع، وأنت غاضب العينين، واقفا لاتريم.

ماكان أفرس جوادك حين اختلفت كفاك مع هديبك. عيناك ارهقتا جدا حين لم تهرب
بحجر من بيت أبيك. وضعت على كتفيك عباءته وطوّحت الظلمة بشمس عنادك. بحر
اسكندرية لم يغرك، ولا الشعر المتفجر فى فرعاء تنحنى على نهر تدمدم أحشاؤه. كنت
وحدك وحدك، مسحوقا بالنظر القاتن، ضدا شرسا لغياباك. لا شهقة قلبك أو قفت النزف.
ولا كفى الموبوءة بالشعر تكف عن التحديق.
أغوينا معا: أغوانا الجميل الذى لايجئ. الذى لايتركنا نتحلى.



آخر الإصدارات

المَدَنُ العَرَبِيَّةُ الكُبْرَى في العصر العثماني

تأليف: اندريه ريمون

ترجمة: لطيف فرج

الثنى 10 جنيها معربا

القاهرة: شارع هشام لبيب رقم ٤٢/٢٥
مدينة نصر - المنطقة الثامنة ت ٢٦١٣٤٣٣

نصوص



قصيدة

خيرى شلبى / غالية قباني / محمد عبد السلام العمرى / ابراهيم عيسى

قصائد

محمد الطويى / محمد أحمد حمد / أمجد ريسان / شريف رزق

قصة اللبن الفائز خير شلبي

.. كان الضجيج قد تلاشى تماما من الوجود ، لعلنى أنا نفسى قد تلاشيت ، تحولت الى خاطرة محلقة تحت مظلة كبيرة من السحب الداكنة الغامضة. كنت أشعر أننى أترسّد فى الفضاء على كتل من الأصوات المعجونة فى بعضها ، صرت صوتا ، ربما نغما ضاع وانكم صوته فى موجات متلاحمة متلاطمة. الأرض من فرط سرعة دورانها تبدو ثابتة راسخة والأثير من فرط الضجيج والصخب يبدو مكتوم الصوت وإن كان يعبق برائحة التوجس، اذ يبدو أن فى الأعماق البعيدة رجة عنيفة عنيفة عنيفة. أحسنى فى القاع برهة وعلى السطح فى البرهة التالية، وفى الخلاء التام برهة، كخيط من الدخان ينسلخ من الكتل الثقيلة ويصل موصولا بما إلى مالا نهاية. هاهى ذى تلتقطنى من الجانب الآخر، فيحتوينى حضن سحابة هابطة من عل..

صرت أرى بين طبقات السحب غرضا من الصفيح مفروشة بالحصى، ومقهى فوق علوية يضج بصخب يبدو من وجوه الجالسين أنه عال جدابل وعنيف. أرى كذلك بعض حارات مقفرة ذات إهنية قديمة الطراز عتيقة كابية، تحترق أسافل جدرانها باثا ر قش الأرض المحترق تحت كوانين مبيضى النحاس، تعبق فيها رائحة الفول المدمس الطازج ورائحة « القرمل »، والرماد ، والقمامة. ...

رغم خلو الحارات من المارة ومن مظاهر الحياة فإننى على يقين من أن هذه الشقوق وما خلف هذه الأبواب التى تفتح على غموض مظلم، تحتوى على ناس ينشرون بطايتهم فى صفحة الشمس، تزحف فوقها جحافل من القمل والبراغيث والبق والبعوض، رجال تفوح من جوفهم رائحة

الجلوع ومن أجسادهم رائحة العرق المعتق الزنخ، ونساء صدات نحيفات يفضن رغم ذلك بالأثوثة. أوقن أنه على مبعدة خطوات قليلة حمام عتيق ذوياب غائص فى الأرض لبوابة كبيرة، ومن خلفه موقد يحتل حوشا كبيرا يمتلى بأحمال القش والحطب المشتعل، ترتص بينها قدور الفول الخنزفية كقصيلة من الفئران الخرافية المنتفخة البطون..

لم أكن أتوغل فى الحارات إنما صارت هى التى تتوغل فى زاحفة بإيقاع بديع، فأرى أخصاصا منزوية تحت جدران شاهقة مهيبية لعلها جدران مسجد/ بن طولون أو مسجد قلاوون أو مسجد برقوق أو المؤيد شيخ، لعلها إحدى الخنقاوات القديمة أو بقايا قلعة عظيمة احتلتها أحد الغرزجية فأقام بها خصا يحرق فيه الحشيش للزبائن، أو أحد البلطجية أقام بها بنكا لبيع السجائر والحلويات. أخيرا بدأت السابلة، رهط من الرجال والنساء بتشكيلة غريبة من الأزياء يقفون لصق عامود صغير مائل، من الواضح أنهم ينتظرون إحدى المركبات ، من الواضح أيضا أن انتظارهم بدأ منذ قرون موعلة فى القدم وأنهم مهياون لاحتماله قرونا أخرى قادمة....

زحفت بهم أرض الحارة كشريط ينطوى بين كتل السحاب يتحول الى ركام من الظلال القائمة. ثم رأيتنى فى علوشاق، والحارات من أسفل تبدو كخطاط بارزة تنسرب من بينها المركبات والرهوس والحافلات وعربات اليد، وتحشد فيها أرهاط من الباعة وأرتال من المارة وتزأر فى حدودها قطارات تمرق فى غطوسة لتختفى كديدان، كل ذلك دون أى صوت على الإطلاق، لكننى كنت واثقا أن أعنف الأصوات الصاعدة من أسفل هو الذى يرتفع بى شيئا فشيئا الى هذا العلو الشاق. غير أن كل ذلك سريعا ما ينطوى يتحول الى سحب تجدد خيمة الظلام، التى صرت أراها تتسع شيئا فشيئا وتعلو قبتها حيث تمتلى بشقوب من الضوء البارق فى ومضات ثابتة أشبه بموضة لحام الأكسوجين...

فجأة رأيتنى أتشاكل وأتأكل، وأميزنى بين السحب، فأتعرف لى على يدين وقدمين وذراعين وساقين ورأس ورقية، وكلما تميز فى شئ انفصل شيئا عن كتل السحاب، فاز تميزلى كامل جسدى ارتج لى قلب بعنف رهيب ففصرت لأول مرة بعد طول صمت أسمع صوتا يدق فى لهاث ورعب... وكنت واثقا أننى هاو فى الفراغ اللأتهانى لامحالة، لولا أن يقايا من جبال دخانية لاتزال تربطنى بكتل السحاب كالحبل السرى. وكنت قد بدأت أهوى بالفعل وخيوط الدخان تمقط وترق هابطة معى. لدهشتى لم أرتطم بالصلد دفعة واحدة كما توقعت، إنما فوجئت بأنه حتى الهبوط الفجائى هو الآخر رحلة طويلة بين عيب الرياح المختلفة مع الهوى.

إرتطمت بصلب ناعم مزلط، إصطكت أنفى به فإذا هو خشب مسطح، شريط رفيع من الخشب، سرعان ماتبينت أنه مسند لسور طويل ممتد على الجانبين. إتفتحت عينى على فراغ هائل جدابنى وبين الأرض، فافتضت صارخا متشيشا بإفريز السور كأنا لأمنع نفسى من مواصلة الهبوط الى الارض البعيدة جدا مازال . أغمضت عينى مرتجفا وشعر رأسى يطقظ وركبى

السائبة تنتفض محشورة بين حديد المسور. إنضمت صرختي الى السحب القريبة جدا في
متناول اليد. كالعصفور تحت هائل المطر كان عقلي قد بدأ يهود ويسكنني، فجعلت أتبين شيئا
فشيئا أنني واقف فوق سطح عمارة شاهقة جدا وعتيقة في حي أظنه حي العباسية، وأنتى منذ
وقت بعيد مضى صعدت إلى هذا السطح لأزور صديقا تعرفت عليه حديثا، يسكن في هذه
الغرفة الصغيرة القائمة وحدها في هذا الركن من خلفي، وكان في نيتي أن أتلکأ في السهر حتى
أضطر للمبيت عنده، لكنني وجدت القفل على الباب، فرأيت أن أمتند على هذا السور حتى
يستكن قلبي المضطرب وتهدأ أنفاسي اللأهشة من صعود هذا السلم القاتل الأليم. حينئذ حاولت
عدل ظهري فشعرت أنه قد تصلب في انحناءته تحت جبل ثقیل من الرطوبة الندية. ولما شعرت أن
أرض السقف تستقر تحت قدمي فتحت عيني باطمئنان وألقيت بصري في الفضاء... كانت السحب
قد بدأت ترق، وتجه شواشيها نحو لون اللبن الفاتر تتدافع موجات زبد المتخثر تلتهمها السماء.



قصة ماقاله مذيح النشرة غالية قباني

ران السكون فجأة. وبدا كما لوأن السيارة تسير دون ركاب أو سائق. صوته فقط هيمن على المكان فانطلق مخترقا الحدود وأطل مثل معلم متجهم، اقتحم فصلا علا ضجيجه. انطلق الصوت فقطع جملا من الثروة الهادئة الدائرة فى حينها، وأعلن أسرار المرعبة.. «هناذاعة..»

ثم قدم موجز النشرة، رمى بطعمه مستدرجا خمسة أشخاص فى سيارة أجرة. خمسة غرباء ألقوا بشجاعتهم من نوافذ الخوف وانشدوا الى صوته منتظرين النشرة المفصلة. وقبل عشر دقائق من الخوف كان التاكسى قد توقف لفتاتين فى شارع مزدحم بالمجلات فاجتازتا الباب الخلفى الايمن باتجاه المقعد، كما لو أنهما تستعدان للنوم فوقه من شدة التعب. كادت السيارة تتحرك فاستوقفها الراكب الرابع:

- «طريقكم الى»؟

أجابته السائق بنظرة تساؤل الى الفتاتين:

- هل تسحان؟...

ردت واحدة وهى تنظر باتجاه الراكب الامامى:-

- لم يعد اسمه تاكس... ثلاث توصيلات؟.

استرحمها الشاب الراكب.

- ساعة بأكملها.. ولم أعثر على تاكسى،

تبادلنا القرار..

- تفضل...

فتح الباب وحشر جسده فى مقعد ضم الفتاتين ومشترياتهما. تحركت السيارة، وعلا حوار مشترك حول أزمة سيارات الاجرة فى المدينة.

ثم راح الحوار يتفتت ويتوزع. السائق والراكب الامامى إنشغلا فى حديث عن أعباء السيارة وهمومها... أعطال لا تنتهى، وكذلك المصاريف، وكان الراكب الخلفى يشاركهما الرأى أحيانا.

الفتاتان فى المقعد الخلفى انخرطتا فى حوار هامس، وبدا أن احدهما تعاني من مشكلة خاصة ، على أية حال لم تتداخل الاصوات ولم ينزعج أحد الاشخاص الخمسة من أصوات الآخرين فقد كان صوت أم كلثوم يشكل حاجزا أو خلفية مناسبة لتلك الثثرة الهادئة. كان ذلك قبل أن ينطلق صوت مذياع النشرة مشيرا الى أحداث هامة تقع فى هذه البلاد.. «اعتقالات سياسية واسعة.. منظمة العفو الدولية تقدم احتجاجا على اعتقال عدد من الاشخاص دون محاكمة منذ سنوات...و...»

قد لا يبدو أن هذا الصمت مبرر. أعنى أن يخرس ركاب السيارة وسائقها عندما يتحدث مذياع فى بلد آخر بعيد عن هذه البلاد.. اذن لنحاول افتراض سيناريو مقنع لهذا الصمت! السائق ترد فى تغيير مؤشر الراديو لانه منذ سنوات بعيدة فقد السيطرة على حساب كثير من العواقب، فماذا عن فعل هذه اللحظة؟ هل يغير المؤشر مطلقا شتاتمة واصفا الاذاعة بالكذب والتلفيق؟ لكنه يعلم تماما أن المذيع الغريب يعلن الحقيقة الغائبة. اذن هل يتركه يسترسل فيشى أحد الركاب، ويتمتع بالمساهمة فى ترويح إشاعات مفرضة عن أوضاع البلاد؟؟..

الركاب الاربعة أداروا رؤوسهم باتجاه النوافذ.. متمنين لو كانوا «هناك» فى أى «هناك» بعيدا عن هذا المكان المأزق كى يحتموا من أى ردة فعل قد تسجلها مرأتى السائق.. أو عيون زملاء التاكسى.

حتى الفتاتان صمتتا عن مناقشة مشكلة إحداها وأشاحت كل منهما يوجهاها عن الأخرى خشية أن تفصحهما عيونهما... وهى عيون تعودت قراءة ماتختونه دواخل كل منهما.

الشاب فى المقعد الخلفى، تذكر شقيقه الغائب فى مكان مامنذ سنوات وضع يديه فى جيبه ، وراح يضغط على محتوياتها علها تكتص توتره.

حسنا... هل تشعرون أن هذا الحديث لا يصلح مادة لقصة؟

أعنى أن يتواجد خمسة أشخاص فى سيارة أجرة وفجأة يتبادلون الاتهامات الصامتة، شبهة الخيانة وكتابة التقارير المباحثية بافتراض غير مبنى سوى على الخوف؟ ولجرد أن صوت مذياع نشرة أخبار فى اذاعة بعيدة إندىس بين أرواحهم فجعد انشغالاتهم اليومية وأطلق المخفى والخوف معا؟..

هل يصلح الحدث اذن كمثال يشهد به فى مقال سياسى يدين النظام الغلانى، ويقول حدث هذا فى بلد كانت تسير فيه سيارة أجرة تقل خمسة أشخاص أربعة ركاب وسائق، ألقوا بشجاعتهم من نوافذ السيارة وتوقعوا داخل بقعة قصية فى القلب محتمين من كشف صوت مذياع نشرة أخبار فى بلد بعيد شوشت عليه فى تلك اللحظة دقائق طبرل عالية صادرة من ذات البقعة الصغيرة..؟

قصة الصحاري

محمد عبد السلام العمري

«الى أمل دنقل»

تجاورا فى الخندق الرملى المنهال جوانبه لده ليست قصيرة، خلالها لم ينبس بكلمة واحدة، وجدا هذا المكان البعيد عن الحركة والأماكن المتوقع المرور منها. تحيط وتموه عليه أشجار عنب ديبو الشيطانية القصيرة، والأشجار الشائكة للأراضى الرملية الهلامية المنهالة، ولم يؤرق أحلام النجاة فيهما الا مرور تلك العربات المصفحة والمجتزرات التى تتوالى قادمة من الشرق الى الغرب، يمشى خلفها جنود مقيمة أياديهم بقماش أعلامهم المنكسة. تتحرك العيون فى المحاجر، وترتعش الأطراف اثر كل صوت، إثر مرور الجنود الخفاة بالقرب منهم، تسللا معا من طابور الأسرى الطويل بعد تمكن العدو من فرقتهن، وعلى أثر ذلك بدأ طابور الأسرى اللذليل فى المشى تجاه سجنه منذ الصباح الباكر. وهاهى شمس الصحارى الرملية تقذف شهد نارها المتوالى وتصبه على رأسهما فترتخيا، ليرى آثار المشى البطئ والمتخاذل على أقدام زميله المغيرة وأصابعها المفرطة، والتشققات العلوية المستمرة والقادمة من أسفل بطن القدم المتورمة ونقط الدم الجافة والمتناثرة. ترصد تلقائيا نظرية الى قدمه التى ينظر.. اليها زميله فى تلك اللحظة عينها، تجوب نظراتها سماء كابية كثيبة يتهاذى فيها دخان أبيض ينسرب برفق وأناة، وعلى البعد من أعلى قمرق طائرات النجمات السداسية الزرقاء ذاهبة وغادية، لا يقطع صوت استمرار تدفقها سوى الأناث الخفيفة للجنود الأسرى.

وراحا سويا الى تلك الأحلام الصغيرة والخاصة المرتبط بتحقيقها بحلم النجاة، لم يأبها لهذه الحشود المنكسرة وخذيها المقيت، وفى ساعتهما الأخيرة تلك تسلت أحلامها الجميلة وتداخلت

بأحلام يقظتهما الممتدة كخرائب الصحراء دون سابق استئذان وأثناء تذكره يرى شفة زميله السفلى مشققة تنحدر منها نقاط دم متجمدة من شفاه متورمه وغليلة وجهه مليئ بالبقع المتورمه. وهو يرى ابنته الصغيرة والوحيدة يبلى شفته ويرطب ببسها باسمها الجميل ووجهها الذي تخاصمه الابتسامة عندما يتركها وتخيلها متسريلة فى سنوات صباها بشباب الحداد، فتأتيه الرياح الرملية فى صهد تلك الشهور القاسية الحارة، وعندما يمر من بين الكتيبان الرملية بجوارها ثعبان الصحارى الضخم يغرز أحدها سونكى بندقيته فى رأسه فينفلت بدفه النازف مثيرا للغبار والتساؤلات. تأتيهم من أعلى وعندما تغيب الطائرات وتخلى السماء صيحات جماعات النسور الجائعة، وتقف على مبهدة متحفزة ومنتظرة.

تسأله القلما فى عامها الأول الدراسى وفى الصباح تكرر عليه يوميا ذلك، والأستيكه ويأتى لها بما ترغبه، ويسألها أين تذهب هذه الأشياء، وهو يراها عند المساء ليست مهمومه الا ببرى القلم ببرائتها الحديدية الصدئة.

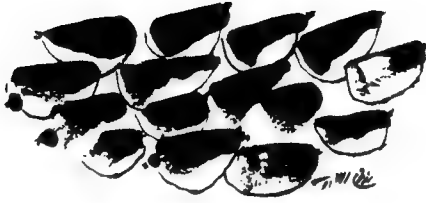
وعندما يتغيب أحيانا يغير ارادته تشتاق اليه وتسأله عنه، ولما يأتى لها أثناء قدومه بما تحب لاتقبله منه بسهولة، لكن أسئلتها غير المكتملة تثير فيه- هو الأب الحانى- رغبات رفع الرؤوس المنكسة الخذلانه.

تروح وتحبى أمام عينيه الصدور المنتفخة والحلمات النافرة للممشرات الجميلات وملكات الاغراء عندما دعى مع قائده لحفلة النادى الموروث الشهيرة، يرى الدخان الأزرق المنبعث من الغلايين، والأماكن الجانبية، ويرى زجاجات الويسكى المعتقة القادمة خصيصا للقاء، ويرى الخراف المشوبة كاملة، والديوك الرومية- ويرى اكوام الأرز المخلوط بالمكسرات والمشبهات، وفى الأماكن الجانبية عند الأركان الرئيسية للقادة العظام يشم رائحة الأسماك المدخنة ويرى الكافيار.

يلقى شفتيه، ويبهلها باسم الصغيرة ذات الضفيرة السوداء والمجدولة والمعقوصه أحيانا، تأتى الرمال المنهارة لتحيط بأقدامها، فيرتفعان عدة سنتيمرات، تتحرك العيون فى المحاجر، ومن داخل الخندق يسمعان قرعة عجلات الدبابات القادمة من الغرب مسببة، تجرجر خلفها جحافل المجند المهزومين الأسرى، والذين يسمعون وقع أقدامهم خلفها.

وتتاح لأحدهم حينئذ مشاهدة زملائه المنكسرين، فيرتد انكساره وخذيه الى داخله، فيرتجف وينظر الى وجه زميله فيجد شحويه يزداد بياضا ويقعه المنتفخه تزداد جفافا، وتهرنا، وشعره الأشعث ورائحته الكريهة. يذكره بما يعتمل فى دخيلته ويجسده، ويصعب عليهما اختفاتهما ذلك العقب المنتصب ابرته المسمومة يجبو المكان بتآن رائح غاد، وعندما يحاول أحدهما سحقه يفتفى فى الرمال ثم يظهر فى حرية أخرى من الخندق المنهال.

تشغل مصائبه بأولى الأمر منه، ويراهم فى عرباتهم الفارهات، وجيادهم المطهمة ونسائهم الجميلات، تكمن فيهم بذرة الآمال والرغبات الطموحة، وفيما بعد أثناء ذلك تركوا الميدان والبلد وانشغلوا بأحلام الشراء والفجور، وحققوا ما فى أنفسهم بكونهم الخداع ورآهم فى حلمه الآتى فائزين فى كل مضمار سرا وجهرا، متشحيين بشباب الفضيلة والتقى، مقدمين القرايين الثمينه، مستعنيين على ذلك بالطوقس السرية، والآلهة العفورة، وغفلة وسذاجة ذوى الأحلام البسيطة،



ومعتقداتهم الدينية عن مخاوف الموت فى قلوبهم، وعن الحساب والعقاب، وأن الحياة فى العالم الآخر مظلمة الامن رضى.

تنهال الرمال ثانية، وتنجرف، ويقعا تحت ضغط أحد جوانب الحفر، إذا ما حاولا تنادى تلك الرمال بالوقوف فوقها ظهرا جلجا للعين المجردة، فأثرا الثبات والوقوف فى مكانهما، واستمدا عزيمة التحدى المختزنه، وقررا أن يقاوما حتى تغيب الشمس الحارقة.

تروح وتجيئ غائمة ومشوشة ذكريات تلك الليلة كأن دهرًا قد مر عليها، هى التى كانت بالأمس الأول، زجاجات المياه المعدنية القادمة خصيصا لحفل الليلة يلحق فمه ويستخرج قطعة القطن الطبي ليخزن مياه عرقه بعد مسحه ليبلل بها شفته المشققة.

تأتى اليه أثناء تناول الغذاء بكوب المياه الثلجة التى لم يطلبها منها، ويهب واقفا لتناولها منها خائفا عليها أن يعيقها شئ.

ولما أحس بارادة التبول أخرج قطعة قطن طبيه أخرى من مخلاته، وبأل فيها بعد أن استدار، تنبه زميله الى ذلك ففعل مثله، وكل منهما احتفظ بقطعة القطن المبللة فى مخلاته مركزا النظر على قطعة قطن زميله.

يرتفعان الى أعلى بفعل انهيار جوانب الخندق، فيريان أعشابا شيطانية كثيرة لا أسماء لها، ومايزالا يريان تدفق الجنود الخفاة كالأشباح اسراها خلف اسراب، من جميع الاتجاهات الغربية التى يكن رصدها بالعين المجردة.

فتحبا تلقائيا ماتبقى من أزرا ستراتهما الممزقة، وحاول احدهما خلعهما، فنبه نفسه الى عدم فعل ذلك ربما تمكنا من الخروج بعد قليل، إذ أن تلك الشمس التى بدأت تخجل قليلا، وتبتعد قد وعدت بالتقليل وريدا من درجة حرارتها، وظهر على البعد فى الطريق الى خندقهم نبات الصبار الذى نبت فى الطرق والاماكن الرملية، محاطة بالعشب الشيطانى الشائك.

تنتابهما نوبة اثر نوبة موجات هوائية معبقة برائحة الدم، وقتامة تستقر فى أعماق نفسيهما القلقة الحزينة والمتوترة.

وتأتى اليها عبر تردد صدى الرمال أصوات لأذان عصر كأنها أصوات قادمة من القرون السابقة مع ترانيمم لدق أجراس الكنائس النحاسية، ويردد الصدى تلك الأصوات الأنة التعبة، والمصاحبة للديابات الأسيرة.

وهو يلعب مياه قطعة قطنه جاءته الصغيرة العذبة تناوله بمشاكسة المنشقة والخف. فيرتد بصره كسيراً الى قدمه، ويتواكب ذلك مع تخيل وجوده بالوادي المقدس، ونفخات ودعوات الأنبياء والرسل المتواجدين حوله، وأحس برغبتها فى البهجة. يتحاوران بالصمت، ويلتزمان بالقواعد الصارمة للجيش المنهزم، فبان وظهر الاتهاك النفسى والمعنويات الهابطة، وجاءتهم على البعد انعكاسات الشفق الأحمر الثانى الذى يريق على درج من دروع الديابات والمصفحات الكثيرة. وعندما يأتى المنزل تستقبله بودحان، لطيفة، تلتصق به، وقبل أن يخلع سترته تأتبه بجلبابه الأبيض الناعم، تخاف عليه من نوبات البرد ولا تستطيع أن تعبر عما تريده، تنفذ فقط تكلمة تساؤلها ومعرفتها.

كلما يرتفع الرمل أسفل أقدامهما يزداد انحناء الظهر دون خلع خوذتهما. ولما تهب الرياح الرملية تصطدم بتلك الخوذات النحاسية فتحدث صوت صغير وأزيز مشروخ، وتسمع دقات قلبيهما. ويسحبان أنفاساً قوية عند مشاهدة هذا العقرب الذى يروح ويجهى، ولا يقدران على التصنن منه، يحاولان قدر الامكان أن يتفاديا تلك الأخطار المحدقة والمترصة بهما.

فى الناحية التى يمر منها الجنود الأسرى تنقلت أسراب الفئران الى ناحيتهم، وفى اقتراب سرعتها من خندقهم تجرف، وفى اللحظة المناسبة تتمكن بالافلات من الوقوع فى هذا الخندق، فتتكسر بزوايا حادة، ومنفرجة، وهى تنظر بعيون خائفة ومرتعبة ثم تقف على مبعده قافزة الى أعلى مرتكنة الى ساقبها الخلفيتين، ثم تمشى الهرينا، احداها سمينه، ثقيلة الحركة منتفخة البطن، تحن الى فأر شبق يطأها، ناظراً بثقة الى خوذتى الجنديين فى خندقهما.

تتداخل أحلامه فى الاف الجثث العفنة الملقاة فى تلك الصحارى المحفورة على جبالها تحت ضياء دموى لشمس تنحدر ثقب عميقة وكتل بارزة وأشجار عشب شيطانية، وعند أسفل الجبل تنكش جثة بدوية مبرقة تحيطها غزائنها وحماها.

ولم يريا مثل تلك الجيوش الجرارة من الفئران التى بدأت تندفع جيشاً اثر الآخر من جميع الجهات، تحيط بخندقهما ثم تذهب اثر انقطاع مرور الأسرى والديابات المتجهة الى الشرق. ثم تعود ثانيه كالعصف اثر قدوم رتل آخر من الأسرى، يريا أفواهما الملوثة بالدم، وقطع اللحم المتناثرة، ويأتى اليه طيف صغيرته، وهى تنوء بخوف والم فى احدى ليالى الشتاء القارصة البرودة، تاركة مخدعها اليه منتفضة راجية حضنه الدافئ، منبهة اياه الى الفأر الذى يجتاح دواب ملابسها، ويتقافز الى مخدعها.

وجه زميله الشاحب يزداد مع مرور الوقت شحوباً، يرى يده مغبرة وأقدامه الحافية المتورمة ملطخة بدم جاف لجروح الصخر والرمل، يركن بندقيته، ويقترب ليمسح عن قمه أثر رمال زحف النجاة، فيساعده الآخر فى ازالة بقع الدم الجاف عن شفته المتشققة.

ستراتهما مفتوحة، ومزقة، وماتبتى من أزراهما غير مثبت، وعيونهما تجوب المكان لتحدد

كيفية الذهاب الى طريق غير مطروق، وتحديد أماكن شجر الصبار المحاط بالشجر الشيطاني الشائك.

ومع غروب شمس يومهم القاصِل أحسا أن ثمة هدوما بدأ يتداخل مع زحف عتمة الليل أثر تلاشى أصوات الدبابات المنسحبة، وتأكدا من خلو المكان، وتوقف جريان الفئران واستكانتها فبدأ محاولة الخروج من هذا الخندق المنهال جوانبه، وعندما يحاولان ذلك تنجرف مع محاولاتها الرمال الهشة لتتصنع ممرًا منحدرًا ويسمعان أثناء زحفهما عليه ديبب الزواحف الصغيرة. وصوت الهواء المار خلال الأعشاب والرمال التي تنهال بهبطه ونعومه لتتصنع حاجزًا يتجاوزانه زحفاً، متمسكين بأسلحتهما ومخلاتهما، وبدا لهما المكان الذي حددها على ضوء النهار وشمسه الغاربة غير المكان الذي قصدها.

أثناء ذلك اتجهتا الى شجرة الصبار ذات الأفرع المنتفخة، وبدا كل منها واضعا زمزميته الخاصة أسفل الفرع الذي توسم فيه وجود المياه التي بدأت تتساقط قطرة اثر الأخرى بعد شقها بمديه كل منهما الخاصة.

ومع اجترار صبرهم المخزون على قنص نقاط المياه في هذا الظلام الذي يمرور الوقت قد بدا دامسا، انسابت اليها أصوات آهات تعبها وألم موجه، تأتيهما تلك الأصوات من الأماكن المظلمة والمجهولة، نائحة باكية، متنفسا بحرق ويكابدة، وبدا جلبها حدقات الأعين المتحفزة والأسنان البيضاء المصطكة.

وتوالت تلك الأصوات والآهات، وتقاطعت، وبدأت تملو، وهما في حصى الذهول، يخرججان سويا قطنهما الطبي لامتصاص ماتبقى في أفرع شجر الصبار من مياه.

تحركا سويا للوصول الى المكان الذي حددها للاختباء فيه لمدة، ولاستعادة جزء من نشاطهما، حتى يتمكننا من تحديد الطريق الذي يسلكانه عبر تلك الدروب الوعرة وليلها الصحراوي الكثيب بعيدا عن الطريق المطروق والدوريات الليلية.

وهما يتحركان سويا كان كل منهما في ظلمة الليل تلك، ومع تصاعد تلك الأصوات وفي نفس الوقت يضع يده في مخلاة زميله للبحث عن قطن مبلول وزمزميه بها قطرات مياه فرع الصبار.



شـق الـآنـفـس

إبراهيم عيسى

فلما هم بها وهمت به...

قيل لها...

ان مسه حزن، وقربه كرب، وحضنه هم.. فهو بكاء حزان، دافع أواه. من يقترب يحيطه بعمره المحزون وقلبه المكلولم، وجرحه الموغل وزمنه المبعد وأيامه الماضية ومستقبله الغائب وبلاده الكلمة..

فلما هم بها وهمت به

قيل له...

أتغرس الشجرة فى غير منبتها وتحصد السنبله فى غير أوانها.. أتبنى فى قلبها حزنك وتصفر خضرها وعودها.. وتقصف زهرتها وتحنى غصنها..
ان الحزن قد مسك وتحزنت وحدك، فلم القضاء يحتكم والبلاد يتحكم، فيمرض البرى، ويصح المتهم..

فمضى

متألماً فوق حزنه، جريحا على صحته..

ولما دخل داره وصعد سلم بابه.. وأوى إلى فراشه.. نزل عن يمينه رقيب وهبط عن يساره عتيد..

أحاطاه حوطة الوليد وعانقاه عناق اليعاد

وشقا صدره.. ورسما حول قلبه سورا.. وأزالا عروقا، ومضيا ينظنان عن اليمين والشمال..

ومسحا عرقا عن جنبه وسترا عورته المحسورة عن رادته..

أقاماه وحملاه.. عبرا به السقوف والجدران وأزالا به الحوائط والأسوار وصعدا به إلى جبل

ضخم، منير لكنه مظلم، مزروع لكنه جذب، صخري لكنه منبسط فدخلا من كهف ومضيا فى سبيل..

ولما وصلا إلى باب جهنم مصمت وجدا ماء يترقرق من جانبه.. وخضرة تنمو على حوافه..
وحماما ينام أمامه وببضا يهرز من عنقه، ولحا عنكبوتا يحيط بسقفه..
طرقا الباب طريقة واحدة..

فطار الحمام وانتفض.. وغادر العنكبوت مأواه.. وانساب الماء مفادرا..
وانحنى الزرع ميتعدا..

دخلا وقد تفاديا دهن بيض الحمام.. وانغلق الباب فى لحظة.. أوقفاه..
ثم صعدا على كتفيه واختفيا عن مرآه،

انتبه واشدد وتر القلب مدا.. وانخرط فى التأمل أمداء..

قيل له.. امضى.. لمضى..

المكان مغلق لكنه يحمل النسيم، محاط لكنه فسيح، مضى بالتوهج لكنه مفتوح لخيط
الظلمة.. معطر بالرياحين ويزكم الانوف ويوقف العيون ويفزل الجلود ويد فى «الانامل ويحيى
العروق ويفتح المسام ويفزو القلوب
ظهر الشيخ وحيدا..

قادما تحفل به طيور سابعة وتحيطه بحور سائلة وتنسج حوله زروع خضراء صاعدة، تحته
سجاد مفروش بخطواته، وقد شوارع ومدن وبلاد وزمن..

ظهر الشيخ محاطا بالكون، قادما بالحياه..

جلس على عرش بعيد لكنه يدنو..

أمسك لحيته وتحسس ثوبه.. حرك زراعته وأسند ساقه فوجدت نفسى لصق نفسى، وعن
جسمى ينزع ثوبى إلا ما يستر العورة، ويحمى الرجلوة، لكن دفئا غمرنى وقلبا أحاطنى فشعرت
الوصل والاتصال والقرب والتوحد والوجد والتآلف هتف بى.

تعال أيها الفتى

فاقتربت غير متهيّب

سألنى ما بك

قلت أنا المحزون ياشيخى

انفجرت شفتاه عن بسمه.. وسأل

لماذا حزن العيال ورب العيال يحبهم ويرعى سيرهم ويحكم سنهم ويقضى شأنهم؟

فأجبتة: ربما الاختبار والبلاء وقضاء الرحمن عدل وعدله قضاء فسأل

.. اذن قل لى.. اين ابوك؟

اجبتة.. فى غربته.. بنى وبينه أميال الصحارى وفضاء الحدود وأسلاك الهوائف واسطر
الرسائل ودمع الذكرى والنسيان ياسيدى.

فسأل اذن قل لى من تحب؟

اجبتة الحب ظلم.. احب فيظلموننى..

سأل اتحب المستحيل ياقتى وتهفو إلى اللقاء؟

اجبتة الحب جرح وانا مجروح خلقه.. فيدمى قلبى ياسيدى من نصله فانزف..

سأل وما صنعتك؟

أجبتة أحيط بالأفاقين ويحيطنى الأفاقون، وحديثهم إفاك وكلامهم غدر وحروفهم جر وعراكمهم نذل.

فسأل الشيخ وقد أرجع رأسه على مسند حريرى مطرز بالنعناع: أصلاة أم وصل؟
أجبتة أشعر بالوصل فى غير صلاة وأدرك ربي فى وقتى لكن صلاتى

عجل ولهث وفقد، واتصالى حقيقى منفعل..

سأل وما الصحيح..

أجبتة الصعبة خدعه، من يخدعنى يصحبنى ومن يصحبنى يبعدنى..

سأل مازمنكم؟

قلت نحن فى زمن الثمانينات من القرن العشرين بعد ميلاد المسيح، فى تسع سنين آتيات بعد بدء القرن الخامس عشر لميلاد المصطفى، حبيبى وسيدى ورسولى وجد زعيمى ومبشر امامى، بالجنة الموعودة.

فتمهل مفترا ثغره عن ابتسامة خرافية.

أتحب الحسين يافتى؟

أجبتة بنعم حارة صافية قوية متصلة.

وضع كفه على جسدى العارى.. وأحاط عنقى بالاصابع،

وهبطت أنامله حتى قلبى، فاخرق الجلد والعصب

وأخرج القلب من موضعه، فشخصت فيه كتلة من دماء وعروق

وحبال ودقات متواصلة من طبل غريب خافت..

وضع اظافرة الرقيقة النظيفة فى جدران القلب، فأخرج الوسخ

والقى السوداء، ودغدغ الحوصات، وغسل العروق بماء صلب

من بطن كفه ومسح بلعابه جذر شريان منتهب. واعاد

القلب موضعه وغمر الصدر بضغط يده، فعدت عودتى الاولى

شاخصا فى عينيه الرقائتين، سائلا دون سؤال، متوسلا

دون رجاء نهض عن عرشه والظير حافات بجنتيه والزرع والماء

حياله وقال لى.

يافتى.. لقد نظفت قلبك ورسمت خطك وفتحت ردبك

وسريت حظك، لكن زمانك يبتلى والبلاء فيك، انت المحزون

لحزن الزمن، المجروح لمرح الليالى..

فالسهم الذى خرج من طوق الفضاء نلارض اصابعك حين

اصاب وانقمص فيك حين انزوع.

الم تر ندبة عالقة بجدار قلبك، الم تلاحظ موضع الحفر فى

صدرك..

انت المبتلى يحزن الزمن..

فامض، حفظ الله عليك حزنك.. وستر جرحك.. عنها وقمت

شعر نصوص الخواية

محمد الطوبى

١- أول الأغنية:

قمر يرتدى نشوة الماء (والتفت السائق
بالسائق) والوقت نهر حنين عبيق
جسدان يزقان فوضى البهاء المقدس
فاتحداً جسداً واحداً عازفاً والأساور
رُقراقَة

بالهديل على نرجس المعصم الكحل
مبتهل

فى جفون مزلقة وكلها عندم جائع
للشهيقة .

جسد ساجع كسهب السنى الصبوات
مرايا يرتلها الوردة والجيد فى مجده ملك

الصدر يشرق رمانه باختفال أنيق.

ذهب بهج يتدفق من جسدين عشيقين

يتحدان وحيدين لما يخوضان فتنة

موجهما

نحو أفسى الغوايات يشتعلان كأغنية
من تبيذ عتيق.

٢- للصعلوك المنفى:

من قرأ تباريح الترجس للجسد الرافل

فى نيروز مفاتيحه القصى؟ من أطلق

فى وجع الأسطورة غيم الشوق؟

من سماك المعجزة الأوراسية فى قران

العشق؟

من أوصى أيقونات البهجة أن تغشاك

شعارير حنين وأقاليمك تتبرج فى نايات

لَمْ أَقْلِكْ سَطَوَحُ الْأَغَانِي حَقُولُ
 حَقُولُ إِلَى نَشْوَةِ احْتِفَالُ
 لَمْ أَقْلِكْ هُنَا أَوْ هُنَا لِلنَّبِيذِ سُهَادُ
 الْقَوَانِيسِ
 تَسْطَعُ أَسَاوُهُ بِمِفَاتِنِكَ ابْتِهَالُ
 كَيْفَ لِي يَسْفَحُ السُّؤَالُ
 وَجَعًا سَيِّدًا قَمَرًا يَانَسَا شَوْقُهُ الْمَتَكَبِّرُ
 يَسْرَى بِأَسْرَارِهِ؟ وَكَأَنِّي الْأَسِيرُ أُسِيرُ إِلَى
 لَا مَكَانَ وَمَلَكَتِي سَبَايَا جَسَدِي شَوَاعُ
 مَلِكُ أَنَا فِي بَهَاءِ الْغَوَايَةِ أُسْتَنْفَرُ الْغَزَالُ
 لَدَمِي وَأَحْرَضُ فِي مَجْدٍ نَهْدِيكَ مَا
 أَصْطَفَى
 مِنْ قَطَا وَزَوَاجِلَ لِمَا يَخَالِطُنِي شَيْقُ
 الدَّوَالِ
 فَكُونُ مَا لَمْ يَكُنْ يَتَكَبَّدُنِي
 وَأَهْيَلُ عَلَى فَخْذَيْكَ بِرُوقِ الْقُرُونِ
 أَشْعَلُ
 وَقَتَكَ بِاللُّوزِ سَيِّدَتِي
 لَا دَلِيلَ إِلَى شَهْوَةِ الْمَرَايَا
 لَا كِتَابَةَ يُشَبِّهُهَا خَنْجَرَ عَاشِقٍ يَمْسَحُ
 الْوَصَايَا
 لَا بَدَايَةَ إِلَّاكَ سُبْحَانَكَ الْجُنُونُ الَّذِي
 لَا يُضَاهِي!!
 وَأَنَا الْعَاشِقُ الْقَرْمُطِيُّ الَّذِي سَقَكَ الْمُنْتَهَى

مَنْ أَعْطَاكَ بَدَايَاتِ الْقَيْرُوزِ وَحَرَضَ
 نَجْوَاكَ عَلَى قَمَرِ الْأَخْلَامِ؟
 مَنْ خَاضَ مَسَافَةَ قُدَّاسِ الْأَوَارِسِ الْأَشْهَى
 مَجْرُوحَ الرُّوحِ إِلَيْكَ وَحِيدًا وَوَحِيدًا رَتَّلَ
 إِنْجِيلَ اللَّيْلِ، وَأَهَازِيجَ اللَّوْلُؤِ جَوَّعَهَا
 وَانْتَحَبَ الْوَرَوَارَ لِفَاكِهَةِ الْأَيَّامِ؟
 مَنْ أَغْدَقَ فِي شَهْرَاتِ الصَّفْصَافِ الْفِضَّةَ
 يَا أَبْهَى وَطَنٍ يَصْعَدُ فَوْقَ صَلِيبِ
 الْمُنْفَى؟
 كَيْفَ تُفَسِّرُ إِيْرُوتِيكِيَّةَ وَطَنٍ مُنْفَى فِي
 مَبْنَى الْمُنْفَى
 (وَطَنُ صَعْلُوكَ لَا يَتَسَكَّعُ إِلَّا فِي تَارِيخِ
 الْمُنْفَى؟)
 مَنْ يَا الْأَوْدَاسِيَّةَ أَعْلَنَ أَنَّكَ عَشْتَارُ الْعُمُرِ
 وَأَشْرَعَ
 أَسْمَاءُكَ لِلْمَسْكِ وَنَهَارِ النُّورِ؟
 صَعْلُوكَ الْفَتْنَةُ عَمْدَ صَبْوَةٍ نَهْدِيكَ
 وَصَعْلُوكَ السُّكْرَ الْجَوَالِ تَزَوَّجَ فِيكَ
 سُيُوفَ الْفَجْرِ
 النَّسْرِينِيَّةَ وَسُوءَ شَهْوَةِ وَطَنٍ لَا تُشَبِّهُهَا
 إِلَّاكَ
 (قَمَرُ الْإِلَهِ)
 أَعَدَّ زَغَارِيدَ نَبِيذِي؟

وَبِفَضَّةٍ صَبَوْتِهِ سَرَّحَ الْحَالِ

وَتَسْكَبُ شَهْوَةَ الشَّوْلِ لِمَا تُرِيدُ.

الْفَاتِكَةُ الْفَاتِنَةُ

٤-أَوَّلُ الْفَتَكِ:

تُطْلِقُ لِلشَّكِّ الْمُسَهَّدِ قِيَامَةَ الْعَطْرِ

وَشَفَقَ الْأَنَاشِيدِ وَهِيَ تُمَشِّطُ شَعْرَهَا

الْجَامِعِ بِقَلْقِ الْمَرَايَا

تَضَحَكَ لِمَا تَرَى الْمَهْرَجَانَ الْمُرْتَبِكَ

بَيْنَ مَدِيحِ الْمَاءِ وَقَضِيحَةِ الْوَرْدِ.

الْفَاتِكَةُ الْخَلَابَةُ

تَلَمْ تُفَوِّتْهُ النَّهَارَ وَمَطَرَ الرَّيْحَانَ

مَعَ كُتُبِ الْأَدَبِ وَالْجُغْرَافِيَا وَتَدْعُو

غَوَايَةَ الْمَسَاءِ لِإِفَاكِهِ الْأَحْلَامِ وَأَنَا أَدْعُو

ذَا كَرْتِي لِفُرُوضِ السَّكْرِ وَوَكِيمَةِ السُّهُورِ

بِمَمَكَةِ النَّأَى.

الْفَاتِكَةُ الْمَشْرِقَةُ

الْفَاتِكَةُ الصَّادِحَةُ

الْفَاتِكَةُ الْمِيَادَةُ

الْفَاتِكَةُ الْخَالِمَةُ

الْفَاتِكَةُ الْفَاتِنَةُ

الْفَاتِكَةُ الْخَلَابَةُ

سَيِّدَةُ سُهْدَى وَقَوْضَايَ.

(الْقنيطرة - المغرب)

الْفَاتِكَةُ الْمَشْرِقَةُ

تُوسِّدُ عَلَى نَشْوَةِ اللَّوْزِ الصَّبَاحَ وَتُلْقَى

صَاعِقَةَ الْفَضَّةِ لِلدَّالِيَةِ الضَّاحِكَةِ.

الْفَاتِكَةُ الصَّادِحَةُ

تَسُوقُ رَائِحَةَ الْبَهَاءِ وَفَسْقِيَةَ الْيَاسْمِينِ

وَدَقَاتِرَ الْقَيْمِ وَتَتْرَكَ الطَّرِيقَ خَلْفَ

خُطَايَا يَحْتَرِّقُ بِالْمَوْسِقَى.

الْفَاتِكَةُ الْمِيَادَةُ

تُحَرِّضُ مَلَائِكَةَ الصَّبْوَةِ وَأَيْقُونَاتِ

الْعَشَقِ

وَمَوَاقِبِ السُّنُونُو عَلَى تَرْتِيلِ سُورَةِ سَبِّو

لَمَّا تَذْهَبُ صَبَاحًا يَزْهَوُهَا الْجُلْنَارَى الْعَمِيدِ

لِتَفْتَحَ بَابَ الْحَقُولِ بِصَوْتِهَا الْبَهْجَةِ.

الْفَاتِكَةُ الْخَالِمَةُ

لَا تَسْأَلُ فِي سَطْوَةِ الْإِمَارَةِ وَالْأَمْرِ

وَحَدَّهَا لَضَوَاحِي الْفَرْحِ تَكْتُبُ بَدَايَةَ

مَا تَشْتَهَى

الشعر

محمد أحمد محمد

حين يستيقظ الشعر،
فى قمم القلب،
يطرق جدرانه بالمطارق،
يوقظ من غفلة النوم عين الضياء
تطرف العين تمسح عنها النعاس، ويمتد
كف إلى جسد الدفء
ترفع عنه الغطاء
ثم ترتعش النار فى لمسات الأصابع،
تنفث فى الورق
الأبيض المتكاسل ترنيمه السحر،
يستيقظ النهر، والبحر،
والسحب الغافية
تسوهج كل النجوم، وتنطلق الشهب
تزحم وجه الفضاء
تنهشم كل المرايا القديمة، تسقط كل

الحوائط والأقبية
يتناثر كالعهن ما ران فوق الوجود من
الصمت، تنتفض
الكائنات، وتدفق كل روافد نهر الزمن
ثم يلتصع الصدق تحت رماد العفونة،
يفتح عينيه فى دهشة الأنبياء
**
عبر هذا المساء
دمدم الشعر فى قاع نفسى دمدمة الماء
تحت حجارة نبع قديم
قلت للشعر: تم وأرحنى، العواصف
خلف النوافذ- تقصف
أغصان ليل الشتاء
أو لست ترى، من خلال الزجاج، حقول
الغيوم موشحة بالسواد، ألا تسمع

الرعد؟... قد قطر الآن، والفجر
بعد بعيد، وجفتى ملّ السهاد، فتم،
فالبرودة

قارسة، والظلام خفافيش هائمة في
فيافي السماء.

همهم الشعر: قم، فالعنا قيد في حقل
كرمتى تهفو الى لمسة القاطفين، ومن تحتها
تتلهى الجنادب بالنشر، تجمع من بين عشب
البساتين كوم حصى، فانفض الآن، وأعصر
رحيق العنا قيد للشاريين»
في استياء حزين..

قلت للشعر: ياسيدى... أو لست ترى
الأدعياء

ملأوا ساحة الكرم مثل الرباء
طردوا الشارين...؟
أولست ترى الشعراء
لبسوا خرقة الصوف وانتبذوا الصومعة
كجنود يفرون من خشية الموقعة
يبتغون الظلال..

يبتغون السلامة في راحة القوقعة
يُنشدون الطلاس شعرا كموج الهباء!!
كيف لى بالغناء
وأنا مثقل القلب والجفن بالدمع. والحزن
والاستياء

أولست ترى الإخوة الأصفياء
(وهو فوق أرض «الكويت»
على العشب والماء يقتتلون
على الأرض، والنقط... ضلوا الطريق
الى «إيلياء»؟

بين حين وحين
يتحول قومي إلى لاجئين

تحتويهم خيام العراء
فإذا شبت الحرب مابين «عيس»
و«ذبيان» من أنشد الآن شعر الرثاء؟
أأغنى القتل أم القاتلا؟ أم أغنيهما
غافلين شهيدين في أهلى الشهداء؟!

هل يجرى الغناء...
أم يجرى النشيج؟
والأساطيل تسحق موج الخليج
والمجاعة قائمة، والحصار
والمذابح قادمة، والدمار
بعد حين..

يتحول أهلى الى لاجئين
تحتويهم خيام العراء!
فسالوسائد لينة، والشراشف ناعمة،
والبرودة قارسة،

فالتمس غفوة الدفء تحت الغطاء
كيف لى بالغناء
والتوايبت ترجع، في هدأة الليل، دون
عزاء

يتشتت شعبي في كل أرض..
حاملا غرين النيل للرمل، والقفر
حاملا خرقة النار موال صبر
حاملا شمس مصر الى كل فجر
حاملا قطعة من صفااء السماء
حاملا وردة من عطور الهواء
كيف ضاقت به مصر حتى يغيب،
ويصفعه الصخر

ثم يرتد كال موج والريح عبر الموانئ، عبر
المطارات، متشحا بالبيكا!!
أيها الشعر كيف الغناء
وأنا عدت بعد الشتات، وبعد العناء

والقنبلة	لأرى وطننا كان ملء العيون
يقتلون الرموز،	وطنا للجنون
يطفتون عيون العصافير، ضوء الحضارة	وطنا باركاً، مثقلاً بالديون
ضوء الفنون	وقراصنة يملأون، السفين، بكتز المصارف
كيف يأتي النشيد إلى شفة البوح..	كنز المتاحف
من جرح قلبي إلا صديداً يسيل من	ينسكبون بحبر الصحائف
الجرح عبر الدماء	يخترقون زحام الطوائف
فاسترح أيها الشعر، نم أيها الكبرياء!	يقتنصون السكينة، والحلم بالبندقية



شعر
عن حجرته الشائخة
أحمد ريان

(١)

هل الحجرة زنانة، وهل المويليات جثت رصاصية...
وهل مخلب الليل جارح إلى هذا الحد، وأنا تحت الجدار النحاسي، أقطف
النعناع الشوكي، أهرق الملعقة الصدئة في القهوة، وهلال معدني فوق الجرائد
يسرق، الخميرة الظمأة في ضلوعي، الرماذ على القلمة، والقميص محض
حقيبة لحزن صدي، عويل القناديل في القلب، خرائب القرنفل كلها، والزبيب
المر، قلم المرائي يكتب الأبهدية، لماذا تمسحين كل أشياءي يا فرشة الليل؟

(٢)

على المقعد الخشبي أتهدج، أفرك جبهتي، هل ستفضحني الأوراق، حين
أفشل في كتابة الدهشة، نصف المقعد في الظلام، والعمرة تتدحرج تحت كائن
الوسادة، أحمس الضلوع الرملية وقلادة الرماد فوق صدري، أكتب أيها القلم
القديم، أكتب همسة واحدة للبهاء، سجل زيارة الوجد لي، وأنا مقرص تحت
الأنقاض المعدنية، القمر الكهربائي يعوى في السقف، والرقصة الملساء تدمدم
في فؤادي، والرفوف السماوية تهوى فوق الكتفين، أكتب شيئاً أيها القلم
القديم.

(٣)

افتح الباب واخرج، لأشياء العالم، اخرج تحت أثداء السحابة، وانطلق تحت
تهيج البروغ، انطلق فوق البكارة الأرضية، لم تستكين هكذا؟ غارساً أصابعك
في خديك، والحداء تماثلاً نضامتان، والدكنة تغزو الزوايا، لم تخضع هكذا؟

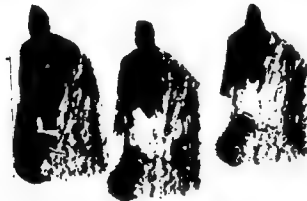
تقايضُ الحلمَ وتبكي، تصربُ التجاعيدَ الليليةَ نحو قلبك وأنت راضٍ، تقلبُ
الفتاحةَ الصدئةَ، وتمسحُ الدمعةَ الحمضيةَ في سكون، يحيطُك الصبارُ الحجريُّ،
وأنت راضٍ، الكفانُ جثتان، تحيطُ بك الصرخةُ المنطفئةُ، وأنت كالما يسترو
غير المطاع، تتلوى في سكوتك، افتح البابَ واخرج إلى التضاريسِ العذارةِ.

(٤)

تبعثرت ذاتي في زمن الأوراق، أوراق تلتف على قوسى الجسدى، وأنا
مشتبكاً بالحلم، متشبهاً بحوافر الفيروز، أمرٌ في ميادين النواح، يحاصرني
الدورانُ المهدنى، والأوراقُ باهتةٌ حولي، المصباحُ كوبٌ لهيبى يهتز، ويقايا
المدينةِ الداكنةِ تنهارُ في أعضائي، ورقٌ باهتٌ يفرق في ذاتي، وموجى المخبرِ
يرفحُ، عذوبةٌ تبكي، واللَّيلُ طافحٌ طافحٌ، سأكُلُّ الأوراقَ في منجمِ الحواسِ،
سوف أكتبُ هدهدى الحريري، فوق الغيومِ الثقيلةِ، والحراسِ الهيكليين.

(٥)

تجسنتى البنتُ الشهابيةُ، موهبةٌ بالصباح تجي. وأنا أشدُّ اللاصقَ فوق
الأوراق، هل أجبرُ الوطنَ، هل أجبرُ الروحَ، هل أجبرُ أجنحةَ البدن؟ هي البنتُ
المستحمةُ في النباتات تجسنتى، وأنا تائهٌ في فضاء من الزجاج القديم، ارسُم في
أفق السقف أرجوحه للسماء، عرقٌ اسود يتساقط من جبهتي، والمنشفةُ لوحةُ
حزينةٌ معلقةٌ، أضغُ المشطُ الكابى في قوس رأسى، هادراً ببيكائى، أردتُ أن
اخذَ زينتى لك أيتها البنتُ الشهابيةُ، لكننى لا أشبكُ غير الشظايا بضلوعى،
وزجاجةُ العطر لا تسكبُ غير الملح المرعى قلبى، جسدى يموءُ تحت نافورةِ
الرماد، والبنتُ الشهابيةُ التى تجي، ستمنحنى قلبها المكتظُ بالقصصِ،
وستعطىنى أبعادها البيضاء.



شعر
يَمْحَنُ اللَّيْلُ
شَرِيْفَهُ رُزْقَ

١- وحيد وتوسع الأرض:

وحيد...

لَهُ الْأَرْضُ سَجَادَةً.... /

يَتَدَاعَى..

وَيَنْدَاحُ فِي

بَارِجٍ صَاحِلٍ، وَيَقَى.. / رَأَيْتُكَ فِي

أَلْفِ قَتْلٍ، وَلَسْتَ قَمُوتٌ، رَأَيْتُكَ:

تَجْنُو

إِلَى النَّخْلِ، تَهْذِي.... /

هُوَ النَّهْرُ مَفْتُوحَةٌ

لِلصَّهِيلِ الْبَعِيدِ خِلَابًا....

تَحْضَنُهُ

وَتُغَادِرُكَ الْآنَ، وَحَدَاكَ،

مُحْتَضِمًا

مُؤْغَلٌ

فِي يَسَارِ الْقَصَائِدِ، تَنْزِفٌ...

/ وَالْأَرْضُ سَجَادَةٌ، لَانْتِهَائِيَّةٌ... /

يَتَدَاعَى

وَيَغْفُو عَلَى وَجْعٍ، هَاذِيَا، وَتَسِيرُ

دُمَاهُ... / تَسِيرِينَ مِنْهُ، تَسِيرِينَ

مُؤْغَلَةٌ

فِي يَسَارِ الْقَصَائِدِ

، وَالْأَرْضُ تَنْظُرُ... / لَكِنَّهُ

ظَلٌّ - فِي دِمِهِ -

يَنْهَمُرُ....

٢- هَذَا الْمَسَاءَ لَهُ رَنِينَ...

هَذَا الْمَسَاءَ لَهُ رَنِينَ

التِّينِ

وَالزَّيْتُونِ

والعنب المشاكس فى

عيونك، ومضة الفرح الحزين / وأنت تد

تقلين فى

نهر اللغات، وتطلعين على الرمال

كأنت شاردة الغزال /

يروقتى وجعى...

وجمى...

طازجاً أحصى - وتنتشر المشاعل فى

مسامات العروق - مؤرجحاً قدمى فى

ماء احتمالى / كيف

شكّلنى خرابُ جمال تدى الأرض؟...

من أقصى المدينة

جاءنى اليدوى، قال لى: أبشر...

فداهمنى العذاب

الحلوا،... سرت من النصال إلى النصال

على النصال / وكلما...

ماذا أعد من الكلام المقلتيك

؟

لمقلتيك: التين

والزيتون

والعنب المشاكس

واشتعالات الندى /

هذا المساء

له

رئين...

٣- فى الوجيعة...

تحدثت من وجعى

فى الوجيعة...

.....

أرض هى الآن مفتوحة

-كالمنون- على

ومفتوحة

لصهيل يجرى، ومفتوحة

لدم

أسس الليل فيه قلاعاً

وجنّداً...

....ومفتوحة

تتحدى

وتصرخ فى جسدى

كالقنفل...

.....

أرض

هى الآن

مغلقة

-فوق ماء المساقاة بين الشهيقي وبين

الزفير- على

جسدى...

٤- خروج.....

مثل صارية النار، من غفوة الموج

من لهب الماء

أطلع... / فلتنظرن على جمرات

دمى، انظرن من فوقها:

لحظتى... / ثم نخل سيأتى إلى

جسدى

ويقول لوحدة... / وحدها قبة القلب

تدرى / انتظرن... / يدي:

فى جبين منار ضريح، قضى، يدي...

/ مثل غوسجة الليل صوتى على

وحشة الرمل،

لى... إتنى
الصَّاهِلُ، الآخر الأول... /

٥- الآن....

خارجاً، من دمي، الآن...، أوغل
ولتجرف الريح مايتساقط من
ورقات حروف دمي، نافرات/ هنا
أول آخر/ يتمسجد قلبي لوقع خطاك
البعيدة.../ ينحدر الأبيضون إلى
جسدي من قباب السماء / وحيد
وبى الآن جمر الندى المتحدى
يؤجج خطوى
على خطرات الظلام، وأجشو
على هسهسات الهواء أشكل
طينة جسمي متاراً
وأشعل
ناراً...،



نور

مترد/ هوذا أقداني
وتسقط في جسدي ورقات النجوم
حمائلك الحالمات... / انتظرن قليلاً
على رنة الروح/ أعضاؤك العشبات تغادر
خيمة جسمي، وتعبير... وأجفة
للبريق
البعيد... / المراكب، مذعورة،
فوق ثرثرة الماء، تركض/ يانحلة القلب

لا

ترحلى للقبور
على
طرف الأفق، لا
ترحلى
ورأيت: على الماء قلبي يسير، ويهتف
بى أن
أجى
رأيت: ألسني تلك النساء
العفيفات
للتهتك؟... /
فاشتعل
ياخيول دمي، واركضى... /
/ للمراكب: شكّل الغزالات مذعورة،
فوق ثرثرة الماء، تغدو... وكى:
دهشة البدوي الغريب
يطالع- مختفياً
فى تقاطيع... / اشتعل
ياخيول دمي..
وأخرجى
يانساء دمي
لضياء الصواري
البعيد... ولوحن

مصطفى حسنين المنصوري (١٨٩٠-١٩٩٠)

بشير السباعي

دور سكنية واثنين وسبعين فدانا. وقد تسنى للمنصوري استكمال تعليمه العلماني الحديث رغم اضطراب الأحوال المالية لأسرته بعد تهديد عائلتها لثروته ثم انشغاره، وحصل المنصوري في عام ١٩١١ على شهادة الليسانس في التربية والآداب، وكان على دراية جيدة بالانجليزية والفرنسية. وغداة تخرجه من الجامعة الأهلية، انتظم المنصوري في السلك التربوي- التعليمي، حيث عمل مدرسا في الدقهلية ثم ناظرا لمدرسة طوخ الاعدادية ثم مديرا للتعليم في الفيوم وقد جرى فصله من هذا المنصب الأخير في عام ١٩٣٠، نتيجة لوشايات محلية ضده، فاستقر في «عزبة المدير» في الشواشنة بالفيوم، وهي العزبة التي حملت هذا الاسم نسبة إلى الوظيفة التي كان يتقلدها حتى ذلك الحين.

وباستثناء المشاركة في عدد من الندوات الثقافية واجتماع شبه سياسي عرضي بعد الحرب العالمية الأولى، لم يرتبط المنصوري بأنشطة سياسية حزبية، وكان بعيدا، بوجه عام، عن الحركة التحررية- القومية المصرية المناوئة للاحتلال الاجنبي وأكثر قربا إلى اتجاه أحمد لطفي السيد (١٨٧٢-١٩٦٣) المعتدل الداعي إلى التركيز

وافق عام ١٩٩٠ الذكرى المئوية ليلاد داعية الاصلاح الاجتماعي- السياسي المصري مصطفى حسنين المنصوري.

وجاءت هذه الذكرى لتشار من جديد مسألة مكانة عمل المنصوري في التاريخ الحديث لدعوات الاصلاح الاجتماعي- السياسي في مصر والتي كان قد أثارها المستشرق الروسي زلمان ا. ليفين في عام ١٩٦٨ على صفحات مجلة «شعوب آسيا وأفريقيا» الاستشرافية الروسية، والمستشرق الألماني . فونك في عام ١٩٦٩ على صفحات نشرة معهد الدراسات الاستشرافية في برلين، والمستشرق الألماني جيرهارد هيوب في عام ١٩٧٣ في مساهمته المنشورة في موسكو، هذا إذا اقتصرنا على الإشارة إلى أصحاب الاسهامات الجادة والتي يبدو أن أغلب الباحثين المصريين في الموضوع لم يسمعوها بها، حيث لا ترد في كتاباتهم إشارة واحدة إلى هذه الاسهامات

سيرة المنصوري:

ولد مصطفى حسنين المنصوري في القاهرة في عام ١٨٩٠ لأسرة ميسورة، حيث كان والده ضابطا في الجيش المصري ومالكاً عقاريا يمتلك سبع

على الإصلاح الداخلى فى ظل الاحتلال
البريطانى.

فى عام ١٩١٥، نشر المنصورى كتابه «تاريخ
المذاهب الاشتراكية» الذى صدر بعد عامين من
صدور كتيب سلامة موسى (١٨٨٧-١٩٥٨)
«الاشتراكية» وفى عام ١٩١٩ نشر ترجمة عربية
لرسالة ليون تولستوى (١٨٢٨-١٩١١) «ماذا
نحن فاعلون اذا؟» (١٨٨٦) تحت عنوان «مسائل
النظام الاجتماعى وعلاجها» وفى عام ١٩٢٠ نشر
ترجمة عربية لكتاب هنرى جسونج
(١٨٣٩-١٩٩٧) «التقدم والفقر» (١٨٧٩).
وخلال فترة عزله فى الغيوم نشر سلسلة من
المقالات تحت عنوان «فلسفة الحياة» فى صحيفة
«قارون» المحلية الصادرة فى الغيوم وكتيبا عن
تاريخ الغيوم، كما كتب رسالة تحت عنوان «سبعة
أيام فى الجنة» لم تنشر بعد.

مصادر كتاب «تاريخ المذاهب الاشتراكية»:

فى حديث مع كاتب هذه السطور فى أواخر
سبتمبر ١٩٦٩، أشار المنصورى الى أنه قد اعتمد
فى اعداد كتابه المذكور على كتاب افرنجى تحت
عنوان «تاريخ الاشتراكية» الا أنه لم يتمكن من
تذكر اسم مؤلف هذا الكتاب الأخير.

ويفترض كاتب هذه السطور، بشكل أولى، أن
الكتاب الرئيسى الذى اعتمد عليه المنصورى هو
كتاب الاقتصادى والسوسيولوجى الانجليزى
توماس كيركس (١٨٤٤-١٩١٢) «تاريخ
الاشتراكية» الذى صدرت طبعته الاولى فى لندن
فى عام ١٨٩٢ تم صدرت طبعته الخامسة الممتعة
فى عام ١٩١٣ بمراجعة (أ.ر.بى)، وهى الطبعة التى
يحتمل أن يكون المنصورى قد اعتمد عليها. الا
أنه لن يتسنى التحقق من مدى صحة هذا
الافتراض الا بفحص كتاب كيركس نفسه، وهو
مالم يتسن لنا حتى الآن.

نبذة عن كتاب «تاريخ المذاهب الاشتراكية»:

بعد مقدمة يسوق الكاتب من خلالها تعاريف
لعدد من الكتاب الأجانب عن الاشتراكية، يخصص

المنصورى فصلا للاشتراكية فى فرنسا ثم فصلا
ثانيا للاشتراكية فى انجلترا ثم فصلا ثالثا
للاشتراكية فى ألمانيا ثم يخصص فصلا للفوضوية
فى روسيا (يبدو أنه لم يكن يعلم شيئا عن
الديمقراطيين الثوريين أو عن الماركسيين الروس)
وفصلا آخر عن انتشار الاشتراكية ثم فصلا عن
الجمعية الاشتراكية الدولية ثم يخصص فصلا
لمناقشة علاقة الاشتراكية بالداروينية ويتحدث بعد
ذلك فى فصل تال عن فرضى النظام الاجتماعى
المعاصر له، ثم يتناول فى فصل تال ما فعلته
الاشتراكية لاصلاح المجتمع ثم يترجم مقتظا من
عمل للاديب الفرنسى أناتول فرانس
(١٨٤٤-١٩٢٤) ويختتم الكتاب بفصل تحت
عنوان «مصر والاشتراكية».

والمحتوى الرئيسى للكتاب هو عرض تيارات
الفكر الاشتراكى الاوروبى المختلفة ونشاطات
الاحزاب الاشتراكية الاوروبية الرئيسية وبرامجها
ونتائج نشاطها بالنسبة للطبقة العاملة الاوروبية.

أما مساهمة المنصورى الخاصة فى الكتاب فهى
تلك المتعلقة ببرنامج الاصلاحات الذى اقترحه فى
الفصل الاخير من كتابه وهو برنامج يتألف من
ستين مطلباً أهمها الدعوة الى جعل الوزارة
مسئولة أمام الهيئته البرلمانية وكفالة حرية
الانتخابات وإيجاد صنفين بالمحاكم الأهلية
وتعديل القانون الشرعى بما يتماشى مع الروح
العصرية والقوانين التى تقيد حرية
الاجتماع والخطابة والصحافة، وتندرج جميع
مطالب المنصورى ضمن منظور اصلاحي ليبرالى
وهو ما أكد عليه المستشرق الروسى زلمان ا. ليفين
فى كتابه «الفكر الاجتماعى والسياسى الحديث
فى لبنان وسوريا ومصر» والذى ترجمناه الى
العربية فى عام ١٩٧٨ (١).

وتتكشف حدود منظور المنصورى فى تجنيبه
اثارة مسألة احوال جمهورية محل الحكم السلطانى
ومسألة الدعوة الى انتخاب جمعية تأسيسية
شعبية لاقرار دستور ديمقراطى للبلاد ومسألة
الدعوة الى حل المسألة الزراعية حلا ديمقراطيا وفق
مبدأ «الارض لمن يفلحها»، كما تتكشف حدود
هذا المنظور بشكل صارخ فى مجال المسألة القومية
حيث يقتصر برنامج المنصورى على الدعوة الى
القاء امتيازات الأجانب وإلى عدد من المطالب
الثانوية دون أن يشير مسألة ضرورة القاء الحماية
البريطانية وجلاء الانجليز عن مصر. ويبدو أن

المنصوري والاشتراكية:

مع أن المنصوري قد قدم في كتابه عرضاً موجزاً لجوانب من أفكار الماركسية وتاريخها (٥) إلا أنه - كما يؤكد على ذلك ز. ليفين - لم يكن هو نفسه ماركسياً (٦) فهو يبدو في كتابه أكثر إعجاباً بسياسات الجناح اليسيني للاشتراكية الديمقراطية الأوروبية الغربية، ويتبدى ذلك، مثلاً، في إعجابه بسياسة الوزارة التي شكلها رينيه فيفياني (١٨٦٣-١٩٢٥) في فرنسا في ٢٠ أغسطس ١٩١٤ إلى حد اعتباره أن فرنسا قد أصبحت في ظل هذه الوزارة بلداً اشتراكياً تماماً! (٧) وذلك في الوقت الذي أدان فيه الماركسي الروسي ف.ا. لينين (١٨٧٠-١٩٢٤) برنامج فيفياني (٨).

ومن الشطط بعد ذلك أن يعلن كاتب مصري للمرة الثانية أن المنصوري لم يكن ماركسياً وحسب، بل كان لينينياً أيضاً! (٩) وهو ادعاء سبق للمستشرق الألماني جيرهارد هوب أن اعتبره مظهراً من مظاهر الرعونة (١٠).

وإذا كان المنصوري قد حقق انتقلاً من الحساس لـ «الاشتراكية» الاستيزارية (١١) في أوروبا الغربية، فإن هذا الانتقال لم يكن في أي وقت من الاوقات في اتجاه الماركسية بل كان في اتجاه تبني آراء هنري جورج والتي كان ليوتولستوي قد أرشد المنصوري إليها من خلال كتابه «ماذا نحن فاعلون إذا؟».

في هذا الكتاب الأخير - الذي ترجمه المنصوري - يشير تولستوي إلى أن وجود الملكية الخاصة في الأرض - كما رأى هنري جورج - هو سبب الشقاء والبؤس، وقد تحمس المنصوري لهذا الرأي فترجم كتاب هنري جورج ونشره بعد عام واحد من نشره لترجمة كتاب تولستوي.

والحال أن هنري جورج كان يرى أن السبب الرئيسي لانتقال المجتمع إلى أغنياء وفقراء هو تجريد الشعب من ملكية الأرض لحساب احتكار من جانب كبار ملاك الأرض، الامر الذي أدى إلى افقار الشعب. وقد رأى انه لا يمكن انهاء هذا الافقار الا عن طريق تأميم الدولة البورجوازية للأرض وتأجيرها للأفراد واستخدام الايجار في الاتفاق على تلبية الحاجات الاجتماعية.

والواقع أن دعوة هنري جورج لم تكن جديدة



المنصوري لم يكن يدرك أن المسألة المركزية التي كانت تواجه مصر في زمانه هي مسألة انتزاع الأمة المصرية حقها في تقرير مصيرها بنفسها وأن تجاهل هذه المسألة يعني سد السبيل أمام أي حل جذري لمشاكل مصر الاجتماعية - الاقتصادية. والاسوأ من ذلك أن المنصوري رغم اقراره بأن الاستعمار يؤدي إلى استبعاد الامم المستعمرة يعلن في كتابه أن الاستعمار «ضروري جداً لانتشار العمران لأن الامم المنحلة لاتنهض من تلقاء نفسها وإذا نهضت فان نهوضها يكون بطيئاً جداً» (٢) وهو اعلان كان من المستحيل حتى على سلامة موسى، داعية الغابية المصري، أن يؤيده.

والواقع أن هذه المتصور هو الذي يفسر ابتعاد المنصوري عن معسكر الجلايين وتعاطفه مع تركيز أحمد لطفي السيد على الاصلاحات الليبرالية الداخلية، كما يفسر في الوقت نفسه اعترافه عن الاسف لاقتيال القيصر الروسي اليكسندر الثاني (١٨١٨-١٨٨١) الذي اعتبره «مصلحاً كبيراً ميلاً إلى الحرية» (٣) بينما كان الديكتاتور الروسي المنصوري نيكولاي تشيرنيشيفسكي (١٨٢٨-١٨٨٩) قد اعتبر الاصلاحي الذي أعلنه القيصر في ٣ مارس ١٨٦١ دليلاً على سوء النية الامبراطورية، وقد ذكر كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) في عام ١٨٧٣ أن الاصلاحي الذي أعلنه القيصر لم يكن غير خدعة (٤).

بالمرّة، إذ ترجع أصولها إلى دعوة ماثلة كان قد يادر بها الاقتصادي الفرنسي البورجوازي الصغير جان كولينز (١٧٨٣-١٨٥٨) وتلاميذته الملتفون حول مجلة «فلسفة المستقبل» الباريسية الذين سموا أنفسهم بـ «الجماعيين العقلانيين».

والحال أن كارل ماركس قد فند هذا الرأي في رسالته إلى سورج والمؤرخة في ٢٠ يونيو ١٨٨١، غداة صدور كتاب هنري جورج، حيث بين أن التأميم البورجوازي للأرض لا يزعم أسس الرأسمالية، بل يساند تطورها ولا يحرر الطبقة العاملة من الفقر. وقد ذكر ماركس في رسالته بأنه كان قد سبق له توضيح ذلك في كتابه «بؤس الفلسفة» الصادر في عام ١٨٤٧ (١٢). وقد فصل ماركس رأيه في هذا الموضوع في المجلد الثالث من كتاب «رأس المال» كما طوره في سجاله مع جوهان رودبيرتوس (١٨٠٥-١٨٧٥) في كتاب «نظريات القيمة الزائدة». وفي عام ١٨٨٧، أوضح فريدريك أنجلز (١٨٢٠-١٨٩٥) تباين آراء ماركس آراء هنري جورج حول مسألة الأرض فقال:

«إذا كان هنري جورج يعتبر احتكار الأرض السبب الوحيد للفقر والشفاء، فمن الطبيعي أن يجد العلاج في استيلاء المجتمع كله على الأرض. والحال أن الاشتراكيين من مدرسة ماركس يطالبون، هم أيضا، باستيلاء المجتمع على الأرض، وليس على الأرض فقط بل على جميع وسائل الانتاج أيضا. ولكن حتى إذا تركنا هذه الأخيرة جانبا، فإن هناك فارقا آخر. فما الذي يجب عمله مع الأرض؟ ان الاشتراكيين الحداثيين، كما يمثلهم ماركس، يطالبون بضرورة حيازتها وفلاحتها بشكل مشاعى ولحساب الجميع، والشئ نفسه يجب عمله مع جميع الوسائل الأخرى للانتاج الاجتماعى والمناجم والسكك الحديدية والمصانع.. الخ، يريد هنري جورج الاقتصاد على تأجيرها للأفراد كما هو الحال في الوقت الحاضر والاكتفاء بتنظيم توزيعها وتحصيل الإيجارات إلى خدمة أهداف عامة بدلا من خدمة أغراض خاصة كما هو الحال الآن. أما ما يطالب به الاشتراكيون فإنه ينطوي على ثورة كاملة في مجمل نظام الانتاج الاجتماعى، أن ما يطالب به هنري جورج يترك النمط الحالى للانتاج الاجتماعى على حاله» (١٣).

وبقائل أن دعوة هنري جورج تكتسب في ظروف بلد منخلف وشبه كولونيالى كمصر في

العشرينات بعدا جديرا، من حيث انها تكون في تلك الحالة موجهة ضد نمط انتاج قبل رأسمالى، وبهذا المعنى فإن تبني المنصوري لدعوة هنري جورج يدرج الأول في عداد الديمقراطية البورجوازية الذين عرفهم العالم الثالث من أمثال صن يات صن (١٨٦٦-١٩٢٥) (١٤)، لكن المشكلة تتمثل في أن التجربة التاريخية سرعان ما أثبتت استحالة إنجاز مهمات الثورة الديمقراطية البورجوازية التاريخية في العالم الثالث في ظل هيمنة البورجوازية، وهو ما يثبت أن هؤلاء الديمقراطيين البورجوازيين كانوا يوتوبيين.

وفي حالة المنصوري الشخصية، كما في حالة تولستوى الشخصية، فإن النوايا الحسنة تجاه الفلاحين وحسن معاملتهم في عزة المدير، كما في ياستايا باليانا (١٥)، لم تحل دون أرهاقهم بعد وفاة المنصوري، كما بعد وفاة تولستوى، حين استولى الورثة على الأرض!

* * *

الحواشى:

١- أنظر، ز.ا. ليفين: الفكر الاجتماعى والسياسى الحديث في لبنان وسوريا ومصر، ترجمة بشير السباعى، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٨، ص. ٢٩٠

٢- مصطفى حسنين المنصوري: تاريخ المذاهب الاشتراكية، ١٩١٥، ص. ٨٠

٣- المصدر السابق، ص. ٦٥

٤- أنظر، مؤتمر لاهاى للأمية الاولى، دار التقدم، موسكو، ١٩٧٦، ص. ٦١٤ (بالانجليزية)

٥- يقتصر هذا العرض، ضمن أمور أخرى، إلى الإشارة إلى تصور ماركس عن دور الصراع الطبقي في التطور التاريخى.

٦- أنظر، ز.ا. ليفين، مصدر سبق ذكره، ص. ٢٩

٧- أنظر، مدطفي حسنين المنصوري، مصدر سبق ذكره، ص. ٢٧

٨- أنظر، ف.ا. لينين: الاعمال الكاملة، المجلد ٢١، دار التقدم، موسكو، ١٩٦٤، ص.

١٧٨ (بالانجليزية). وللإطلاع على سياسة وزارة فوقيانى، أنظر تاريخ فرنسا من ثورة ١٧٨٩ إلى نهاية الحرب العالمية الاولى، دار التقدم، موسكو، ١٩٧٨، ص. ٨٦-٨٨.

أنظر، ف. ا. لينين: الأعمال الكاملة، المجلد ١٨، دار
النشر باللقطات الأجنبية، موسكو
١٩٦٣، ص. ١٦٣-١٦٩، (بالإنجليزية)
١٥- ياشايا باليانا- عزبة تولستوي.

حاشية حول تاريخ وفاة المنصوري:

لم يتمكن كاتب هذه السطور من تحديد تاريخ وفاة
المنصوري من المصادر الرسمية، إلا أن عددا من فلاحي
عزبة الدبر ذكروا أنه قد توفي في «أواخر عهد
السادات».

١٠- أنظر، تاريخ واقتصاد بلدان الشرق العربي،
دار العلم، موسكو، ١٩٧٣، ص ٢٨٣ (بالروسية).
١١- بدأت الاشتراكية الاستيزارية مع دخول
الاشتراكي الفرنسي اليكسندر ميليسران
(١٨٥٩-١٩٤٣) الوزارة الفرنسية في عام ١٨٩٩.
١٢- أنظر، ك. ماركس وف. إنجلز: المراسلات
المختارة، دار التقدم، موسكو، ١٩٦٥، ص. ٣٤٢-٣٤٣
(بالإنجليزية).
١٣- أنظر، ك. ماركس وف. إنجلز: حول بريطانيا،
دار النشر باللغات الأجنبية، موسكو، ١٩٦٢، ص. ١١
(بالإنجليزية).
١٤- للاطلاع على مناقشة ماركسية لبرنامج صن
يات صن الزراعي، المستمد من دعوة هنري جورج،



الحياة الثقافية



البحث عن محمد عفيفي مطر: د. غالى شكرى، نورى الجراح، بيان المشقطين المصريين/ الملك لير على مسرح الطبيعة: د. سامح مهران/ جدل الزمان والمكان فى روايات يوسف أبو رية: زياد أبو لبن/ أغنية الدمية لعز الدين نجيب: طلعت رضوان/ لماذا منعت الناقد من مصر؟/ رسالة باريس: فى تقيظ المرض: محمد بن حمودة/ معرض عبد الوهاب عبد المحسن: سامى البلشئ/ إصدارات جديدة

اعتقال

محمد عفيفي مطر: سلاما حيث أنت

فى غمرة أحداث الخليج، اعتقلت السلطات العديد من المواطنين والطلاب والمثقفين والسياسيين المصريين، الذين نددوا بتدمير العراق من قبل قوات التحالف الدولى بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية، وطالبوا بوقف الوحشية الاستعمارية فى هجمتها الجديدة.

وكان من بين هؤلاء المعتقلين، من المثقفين والكتاب: حمدين صباحى (صحفى) ود. محمد مندور (طبيب)، ومنتصر القفاش (قصاص)، ومجدى أحمد حنين (صحفى) والشاعر الكبير محمد عفيفى مطر. وقد أفرج عن العديد من هؤلاء المعتقلين، وبقي من بين المثقفين محمد عفيفى مطر، قيد الاعتقال. وليس من تهمة حقيقية سوى ادانته لتدمير مقدرات العراق، البلد الشقيق، العسكرية والاقتصادية والعلمية، وادانته لقتل الآلاف من المدنيين العراقيين بوحشية غير مسبوقة. والغريب أن اتحاد الكتاب والأدباء- الذى ينتمى إليه مطر كمبدع- اجتمع منذ أيام قليلة، وبدلا من أن يتبنى مسؤولية الدفاع عن شاعر معتقل فى «قضية رأى»، أصدر بيانا يعج بتأييد مطلق لسياسة السلطة فى الأزمة، بدون أن يشير بكلمة للخراب الذى حل بالعراق، ولا لحبس عفيفى مطر. وعفيفى مطر واحد من أبرز شعراء الجيل الثانى فى حركة الشعر الحديث بمصر، وقد قدم العديد من الدواوين الشعرية منها: قشرة الليل، يتحدث الطمى، ملامح من الوجه الاتباد وقليسى، كتاب الأرض والدم، والنهر يلبس الأقنعة، أنت وأحدها وهى اعضاؤك انتشرت، رباعية الفرح.

و«أدب ونقد»، إذ تحتج على استمرار اعتقال الشاعر الكبير، وتطالب بالافراج الفورى عنه، وعن جميع المعتقلين بسبب أحداث الخليج، تحتج كذلك على استمرار القوانين المقيدة للحريات، وتطالب بعدم تجريم الرأى مهما كان- كما ينص الدستور على ذلك- وإطلاق حرية الاعتقاد والتنظيم والفكر والإبداع. وتنشر هنا مقالتين حول عفيفى مطر للناقد الدكتور غالى شكرى، والشاعر السوري المقيم بلندن نورى الجراح، وتنشر البيان الذى وقعته عدد كبير من المثقفين المصريين والعرب للمطالبة بالافراج عن محمد عفيفى مطر ومنتصر القفاش (وكان لم يطلق سراحه بعد) وسائر المقبوض عليهم فى تهم تخص الرأى والاعتقاد. ونحبة الى شاعرنا الكبير محمد عفيفى مطر، وهو خلف قضبان الزنزانة الزائلة.

«أدب ونقد»

البحث عن محمد عفيفي مطر

د. غالي شكره

وتغالب الضعف دون حوار من النقد ودون منبر يوصل الدم إلى مستحقه، فافتقدنا الدائرة الطبيعية بين الإرسال والاعتقال، واحتجب الحوار العميق الشامل بين الثقافة والمجتمع، وبين المثقف والناس. ترسخت «النخبوية» حتى بين الذين يعادونها، إذ كانت الجماعات في أحسن أحوالها جزراً معزولة ومهجورة أو مهاجرة بدءاً من «الماستر» وانتهاءً بالنشر خارج الحدود. لم يكن هذا أو ذاك «نشراً» بل تبييضاً للقصة أو القصة أو المقال، نوعاً جديداً من الأدب السري يؤكد خصوصية مصر وعقم نظامها.

كانت الخمسينات والستينات صراعاً لاهباً بين الثوابت والمتغيرات. لذلك كانت عصراً مزدوجاً من الانفتاح الحقيقي والانغلاق الحقيقي أيضاً. كان الانفتاح الثقافي على جماهير الشعب المحرومة من نعمة الثقافة بتأسيس وزارة الثقافة والقطاع العام في النشر والمسرح والسينما. كان الانفتاح على المواهب الجديدة والثقافة الجديدة والقراء الجدد. وكان الانفتاح على الثقافة الإنسانية من جميع أنحاء العالم في مختلف أنواع الفنون والأدب. وظهرت في مصر مجلات استوعبت الانتاج الثقافي المصري والعربي والعالمي، وولدت معاهد عليا كرست ضوابط العلم وقيم الجمال. كل ذلك الأزدهار جنباً إلى جنب اغلاق ابواب السجون والمعتقلات على اصحاب المنابر المستقلة من

حتى لا يتحول ماندعوه بالهامش الديمقراطي إلى حاجز يحول دون الديمقراطية لابد من التأكيد مجدداً على أن ما «تتمتع» به من حريات في الفكر والتعبير لم يعد قادراً على حماية الحد الأدنى من أسس قيام حركة ثقافية. ولست أقول «النهضة الثقافية» لأنها تشكل مرحلة أرقى وأبعد مثلاً في الوقت الراهن. وإنما عنيت بالحركة الثقافية التي تتشكل من تيارات فكرية وأدبية وفنية في حالة «حوار» من منابر مستقلة توفرها الأحزاب أو الجماعات أو المنتديات أو الدولة، حول إشكاليات محورية مرتبطة أساساً - في الواقع الملموس لبلادنا - بالتنمية والتحديث.

هناك إذن ثلاثة شروط: أولها أن تكون هناك تيارات في الفكر والفن، وأن يكون هناك حوار بينها، وإن تكون لها منابرها المستقلة.

في واقعنا الوطني الخاص يفترض أن تقوم الدولة بواجبها نحو التنمية والتحديث عبر الدور الذي يمكن أن يساهم ويدعم شروط ولادة وتطوير الحركة الثقافية. قلت «ولادة» لأن الشروط التي حافظت على الحركة الثقافية المصرية في الخمسينات والستينات، قد احتضرت وماتت إبان العقدين الثالين في ظل ظليل من عصر الانفتاح السعيد. ولن تضلنا الابداعات الفردية العظيمة في الرواية والشعر والقصة القصيرة عن رؤية اللوحة: مواهب وجهود شخصية تقاوم الموت

مفكرين وأدباء وسياسيين. ولكن الحاصيلة الحتمية للصراع بين الانفتاح الثقافي والاستبداد، لم تكن خاسرة على طول الخط. ظهرت أجيال من المثقفين، كتابا وقراء، لم تكن لتظهر فى غياب مجانية التعليم وقانون التفرغ والقطاع العام الثقافي تبلورت حركة ثقافية، ورغم أنف القهر، من جملة التيارات المتحاورة فوق منابر الدولة. لم يكن الاستقلال ممكنا إلا فى أضيق الحدود السرية غالبا والعننية نادرا، وبشمن باهظ جميع الاحيان. ولكن الحوار، مع ذلك، كان دائرا. والسيارات كانت تتبلور. أى أن مثلث الحركة الثقافية الناهضة حينذاك، كان ينقص فحسب ضلع الاستقلال، اقصد المنابر المستقلة. وقد نتج عن ذلك سلبيات مبررة ومفارقات محزنة، ولكن الحركة الثقافية كانت حاضرة. تعانى ولكنها حاضرة وحيّة.

اقبلت هزيمة ١٩٦٧ ضربة عاتية للحركة الثقافية المصرية، ذلك أن سر الاسرار فى ازدهار تلك الحركة بالرغم من الضلع الديمقراطي الغائب هو ارتباطها بالتنمية من جانب والتحديث من جانب آخر. وهو نفسه ارتباط التحرر الوطنى بالتقدم الاجتماعى. هذا الارتباط هو الذى وضع حدودا فى أغلب الوقت بين الثقافة والاعلام، وهو ايضا الذى اتاح فى معظم الوقت حيزاً معقولاً للتعددية الثقافية، لم يكن مسموحاً به للتعددية السياسية. عصفت الهزيمة بمقومات التنمية والتحديث فانفرطت العلاقة بين الثقافة والدولة. ولم تكد تمضى سنوات ثلاث حتى كانت الهزيمة قد شيدت نظامها الذى سُمى بعد قليل «بالانفتاح الاقتصادى». وهو نفسه الانقلاب الثقافى الشامل. كانت البداية الحقيقية للانفلاق، بالاجهاز على الحركة الثقافية، على ضلعيها: التيارات المتبلورة، والحوار. وحتى المنابر غير المستقلة، لتبعتها إلى جهاز الدولة، تمت تصفيتهما. تخلّت الدولة تدريجيا عن أى دور ثقافى دون أن تتخلى عن ترويج ايدولوجيتها عبر وسائل الإعلام. كانت الهزيمة قد أوقفت «النهضة» الثقافية الممكنة، وأقبل انقلاب السبعينات ليوقف نهض الحركة الثقافية

ذاتها، لصببها فى مقتل.

وأذا كان الانقلاب قد بدأ حياته بفصل أكثر من مائة كاتب من أعمالهم والغاء للمجلات الثقافية بالجملة، فقد انتهت حياة قائده باعتقال رموز مصر كلها ومصادرة المنابر من صحف ومجلات ودور نشر، مروراً بسجن واعتقال المثقفين مع كل انتفاضة أو شبه انتفاضة أو مشروع انتفاضة شعبية أو طلابية أو عمالية. وهكذا فإن النقيصة العظمى فى العهد السابق- غياب الديمقراطية- قد لازمت العهد الجديد، مضافاً إليها تحطيم ماتبقى من مقومات الحركة الثقافية. وقف نظام «الانفتاح» ضد الثقافة من حيث المبدأ، وفك الارتباط مع التنمية والتحديث، وفوق انقاض الهزيمة أسس دولة الاستهلاك والاستيراد والتصدير ومقاولات الخدمات. وكان لابد للدعاية بمعناها الفج والإعلام المخصص لتزييف الوعى أن يحتل مكان «الثقافة» التى انسحبت قواتها إلى المنافى الداخلية والخارجية، وبقيت بعض رايات المقاومة مرفوعة فى نقابات الرأى وأوساط المعارضة والأدباء الشباب. غير أن هذه المقاومة الجسورة لم تتكافأ مع الحرب المسعورة ضد الثقافة. وهى حرب قامت بها الدولة جنباً إلى جنب التيارات السلفية التى اتاحت لها وهذا فرصة البقاء، مدعومة فى البداية من دولة «العلم والايمان» ثم من بلاد النفط ثم من الاحباط الذى يصل إلى حافة اليأس. واغتيلت الحركة الثقافية: بتفريغ وزارة الثقافة ومؤسسات القطاع العام الثقافى من الأهداف التى انشئت لتحقيقها، وبإعادة تشكيل الوعى المصرى بواسطة اكبر عملية غسيل دماغ جماعى، وايضا بأكبر عملية «خروج» للمثقفين فى تاريخ مصر الحديث على اختلاف تخصصاتهم واتجاهاتهم. ولاخجاز «الانقلاب» الثقافى كان لابد من الحيلولة دون تبلور اية اتجاهات فى الفكر والفن، وكان لابد من الحيلولة دون أى حوار محتمل بين هذه الاتجاهات، فضلا عن فقدان الاستقلالية المفترضة لاي منبر ثقافى.

وما كان يمكن للانقلاب الثقافى ان يؤتى ثماره



د. علي شكرى



د. علي شكرى

وقت وبأقل قدر من المغامرة ودون مساهمة تذكر لانعاش الاقتصاد المعلى. وهى رأسمالية السلع الترفية من الكماليات القصوى والسلع الفاسدة لاستهلاك أعرض القطاعات والغياب المطلق لانتاج السلع الضرورية التى سادة انتاجها. ليست رأسمالية هرمية متدرجة متماسكة، بل رأسمالية القمة من كوادرات الصفقات، والهزة البشعة المظلمة الواسعة بينها وبين القاعدة العريضة من شرائح وفئات وقوى اجتماعية كانت تنتظمها البرجوازية أو الطبقة العاملة والفلاحون، ولم تعد كذلك اليوم. هذه القمة من المستوردين والمصدرين والمهرمين وتجار المخدرات وتجار الرقيق الأبيض من القوى العاملة فى بلاد النفط، هى التى قامت بالانقلاب على الثقافة حتى لا أقول «الانقلاب الثقافى».

كان الشرخ الاجتماعى رأسياً وافقياً هو أول الشروخ بتكوين الثروات المحرمة فى أسرع وقت ونزحها إلى الخارج فى أقصر وقت، والافتقار المتزايد لمختلف الطبقات أو أشباه الطبقات الاجتماعية الأخرى. وقع أخطر خلط للارواق الاجتماعية فى تاريخ مصر الحديث والمعاصر. فلم يعد العمال عمالاً ولا الفلاحون فلاحين ولا البرجوازيون كذلك. وأما أصبح هناك ما يشبه «السيولة الطبقيّة» «الرجراجة» التى يعسر التمييز بين عناصرها والوانها. لم يعد قناص القيمة هو وحده الذى يفرق بين الملاك وغيرهم، وأما اضحى الاختراق الانفتاحى

من دون التأسيس الاجتماعى لبنية النظام الجديد، وكذلك الترويج الايدولوجى لسلم القيم الجديد. ومن «الشائعات» المبتذلة ان الاساس الاجتماعى للنظام الجديد هو العلاقات الرأسمالية والقيم الليبرالية، وان «الانفتاح» يعنى الانتقال إلى مجتمع الاقتصاد الحر والتعددية. ولكن الأرجح ان الاقتصاديات المشروعة فى بلاد النفط والترانزيت، كالحليج ولبنان، كانت الاطار المرجعى لتحولات هيكلية فى بلاد أخرى إعتمدت إلى وقت قريب على الانتاج كمصر وسورية والعراق. غير ان مصر بين هذه الاقطار ارتادت الطريق إلى تشبيس المجتمع الاستهلاكى باللجوء إلى مصادر التمويل الخارجية: الاستثمارات العربية والاجنبية، وقناة السويس، والسياحة وتحولات المهاجرين. وهى مصادر لاتتحكم أولاً فى استقرارها ولا فى توجهاتها قرباً وبعداً من الانتاج والاستهلاك والهندسات. لذلك تركز النشاط الاقتصادى فى الاستيراد والتصدير ومختلف العاهات اللازمة، كالتهريب والاختلاس والرشوة والانتشار الاستثنائى للمخدرات وما يدعى بالانفجار السكانى. ولم تكن هذه من «الرأسمالية البرجوازية» التى عرفنا جانباً منها فى ظل الاحتلال نفسه، ولا هى الرأسمالية التى نعرفها فى العالم المتطور. وإنما هى رأسمالية «المال» الوافد من خارج الحدود ليعود إلى مصدره مضاعفاً فى أسرع

التي تقودها القمة الاجتماعية الجديدة التي تكاد تكون على النقيض كلياً من القمة السابقة عليها والاسبق منها، فهي قمة الجهل النشيط أو الجهل المركب، خصوصتها مع المعرفة بلا حدود وبلا نهاية. ذلك إن المعرفة تأتي برفقة الانتاج ورفقة مجتمع له غاية من الوجود يحققها في ثقافته الوطنية. مجتمعنا الراهن يخاصم المعرفة ويغيب الثقافة، بل ويقتربها. هناك، بالطبع، اشعاعات دافعت باستماتة عن وجودها مثل أكاديمية الفنون والهيئة العامة للكتاب من جانب الدولة، ومثل للمحات الثقافية الشحيحة في الصحافة «الوطنية»، وايضا الأنشطة الأدبية والفنية للمعارضة وفي طليعتها منجزات اليسار المصري. غير ان الانقلاب الرسمي على الثقافة افسح المجال لنوعين خطرين من الانقسامات. أولهما الانقسام الرأسى بين النخبة الضيقة التي تعتمد أساساً على الواردات الأجنبية، الامر الذي ضاعف من اغترابها وعزلتها عن واقعها، وبين القاعدة العريضة التي تعتمد أساساً على القاسم المشترك الاعظم بين الإعلام الدينى للدولة والإعلام الدينى للحركة السلفية. هذا القاسم المشترك اذن هو الايديولوجيات الدينية وشبه الدينية والمنسوبة إلى الدين. اما الانقسام الاخرى فهو بين التفرغ الاجتماعي (محاكاة النمط الغربى في الحياة الاجتماعية من ملابس ومأكل ومسكن أو تقليد النمط الارستقراطي الشائع فى العصر الملكى من جانب شرائع وفنات متواضعة الاصول الثقافية لحد الفاقة غنية بالشروات المالية المتكونة دون جهد أو انتاج بوسائل محرمة أو غير مشروعة فى أقصر وقت واكبر ربح)، وبين التفرغ السلفى اللاجئ إلى الماضى من تعجيز الحاضر أو اللاجئ إلى الحاضر النقطى خوفاً من المستقبل: هكذا يتجاوز الجينز والنقاب فى الازياء الاجتماعية والحياة والفكرية جميعا. هكذا وقع الاختلال الثقافى نتيجة الخلل الاجتماعى. وهو لم يكن خلل «الاستغلال الطبقي» بدلوله الكلاسيكى، وأما خلل تغيب الانتاج واقتصار الثروة على المال الذى تتحكم فى

بطول المجتمع وعرضه معتمداً على الوسائط التي لا تمت إلى فوائض القسيمة بصله، فالرشوة والاختلاس والتهريب والعصلات والسلع الفاسدة والسلع المطاردة تخترق المجتمع من أعلى إلى اسفل. والهوة تزداد اتساعاً بين القمة الاجتماعية الجديدة والقاعدة العريضة من «بقية الطبقات»، لا يفصل بينهما فائض القسيمة الذى يبلور الطبقات فى قوام متميز، وإنما تصنع الحاجز وتدعم الشرح الهائل آليات جديدة تجعل من اشباح الطبقات سائلاً اجتماعياً مفشوشاً وساماً.

أما الانقسام الثانى فهو الانقسام الطائفى الذى اسى يهدد وحدة البلاد الوطنية بسبب انحياز الدولة طيلة عقد السبعينات للتيارات السلفية، ثم المعالجات السطحية السريعة الزوال طيلة عقد الثمانينات. وليس من شك فى أن تفرغ العمل الوطنى من أية غايات تتجاوز الطموحات الفردية أو الفشرية، وكذلك الأزمة الاقتصادية الطاحنة، والصلح المنفرد مع العدو، والارتباط سلباً بمصر النفط، والحروب المذهبية الاقليمية من لبنان إلى العراق وإيران، قد شاركت كلها فى دعم التيارات السلفية، ولكن الغياب الفاجع للديمقراطية هو الذى اتاح لاوكارها أن تغرق الارهاب. وخاصة الارهاب الطائفى الذى لم يتوقف منذ بداية السبعينات إلى اليوم. وبالرغم من الخواص الثمينة للوحدة الوطنية المصرية، إلا أنها ليست من الخواص الميتافيزيقية التى لا تتأثر. ومن ثم فقد تضاعفت العوامل المذكورة فى التهديد الذى لا سبيل لانكارة لوحدة البلاد. إن الاحباط الاقتصادى المتعاظم هو الذى يقود الفقراء إلى الانفجار السكانى والمخدرات. والاموال القادمة من بلاد النفط هى التى تجلب معها فى الاغلب مزيداً من التخلف فى فهم الدين ومزيداً من التعصب ضد أهل الاديان الأخرى. والحروب الطائفية فى بلاد غيرنا تصب الزيت على النار. ولكن غياب الديمقراطية هو عود الشقاب الذى يهددنا بأشغال الجحيم.

أما الانقسام الثالث فهو ما يمكن تسميته تجاوزاً بالانقسام الثقافى والمقصود هو حرب التجهيل

الثقيلة الظل. لابس أذن من أن تكون هناك نسبة لا تقل عن الثلاثين في المائة للبرامج الدينية جنباً إلى جنب نسبة لا تقل عن الثلاثين في المائة لبرامج الترفيه والتخلف العقلي، ثم النسبة الأخيرة التي لا تقل بدورها عن الثلاثين في المائة للدعاية السياسية المباشرة.

هذه الانقسامات تنطوي في سياقها على مقدمتين ومجموعة من النتائج وأطر للعمل.

أما الأطار فهو جملة التشريعات المضادة للحريات الديمقراطية وحقوق الإنسان. والمفارقة أن الديمقراطية هي عنوان الانفتاح واحد عناصر الشرعية التي يعلنها نظامه. وسوف تقتصر هنا على التشريعات الخاصة بحرية الفكر والتعبير وأولها المنتديات الثقافية التي تخضع لأشراف وزارة الشؤون الاجتماعية كأنها جمعيات خيرية، لاعلاقة لها بالسياسة حتى لو كانت الثقافة السياسية، وعليها أن تقدم تقريراً دورياً عن نشاطها، ولواقبى وزارة الشؤون ومقتسبها الحق في حضور جلساتها ومراجعة التزامها باللوائح والقوانين الخاصة بالوزارة المذكورة التي تملك بموجب هذه القوانين سحب الترخيص بهذه المنتديات ووقف نشاطها على الفور. والمثل الآخر للتشريعات المعادية للديمقراطية الثقافية يخص الحق في إصدار الصحف والمجلات. وهو حق مقصور على الأحزاب وأجهزة الدولة ومؤسسات إدارتها. وليس من حق الأفراد أو الجماعات إصدار مطبوعة دورية، وقد تكفل مجلس الشورى بالقاء الحق في إصدار المطبوعات غير الدورية إذا اتخذت شكل الصحيفة أو المجلة. والنموذج الثالث للتشريعات غير الديمقراطية هو المجلس الأعلى للصحافة الذي يسلب نقابة الصحفيين الكثير من حقوقها ويسلب الصحفيين الكثير من حقوقهم. هذا المجلس هو الذي يعين رؤساء مجالس إدارة المؤسسات الصحفية ورؤساء التحرير، وهو الذي يمنع ويمنع تراخيص المطبوعات الدورية، وهو المختص بالنظر في سلوك الصحفيين وفكرهم أحياناً ومحاكمتهم فيما يتعلق بشؤون المهنة. هذه مجرد أمثلة على

دورته مصادر ليست بأيدينا واحتياجات مفروضة مما نشأ عنه «السيلة» الاجتماعية بخلط الأوراق الطبعية والخيولة دون تبلور القوام الطبقي للمجتمع في شرائح متميزة. وهو الأمر الذي استبعد البرجوازية القديمة من مواقعها سواء بالافلاس أو بالانحطاط في اللعبة الجديدة. أو امتست هناك قوى جديدة- وليست طبقة جديدة- يمكن تسميتها بحالة البرجوازية تكونت تدريجياً على هدى «هونج كونج» والهاسات. لبنان القديم من عمليات التفكك والتحلل والتفسيخ التي واكبت إجراءات «الانفتاح» وقراراته وآلياته. وبالطبع فإن حالة البرجوازية التي لا تعرف الإنتاج الرأسمالي المتطور باعتبارها رأسمالية روية تابعة متخلفة، فهي لا تعرف أيضاً الليبرالية كاسلوب سياسي متكامل لا ينفصل عن اقتصاديات السوق. تتحول الليبرالية في ظلها إلى ديكور زخرفي يعكس ذوقاً فاسداً، وإلى دعاية فجحة تستذل معاني الأيديولوجيا. لذلك فهي تبادر إلى تحطيم أية بقايا للاقتصاد الوطني- كالقطاع العام- وتحفظ بجوهر الاستبداد الذي رافق البناء العسكري للاقتصاد الوطني.. وإذا كان النظام القديم قد برز الاستبداد بتجنيد الموارد والطاقت للتحرير والاستقلال والتقدم الاجتماعي للطبقات الشعبية، فإن نظام الانفتاح الذي قاد الانقلاب على التحرر والتقدم لم ير نفسه بحاجة إلى التبرير. أخذ عن القديم أسوأ ما فيه، وداس بأقدام غليظة على أية مقومات ليبرالية لرأسمالية تحترم نفسها. واستفعل الانقسام بين أعداء الثقافة في قمة الهمم الاجتماعية بترويج أكثر الأيديولوجيات فساداً معيارياً (ضد الحق والخير والجمال) وبين المثقفين على اختلاف اتجاهاتهم والثقافة على تعدد تجلياتها. ولم تتناقض في ذلك الدعوة إلى محاربة الفن بالسلاح من جانب بعض السلفيين، أو تحويل الفن إلى مصدر بين مصادر التخلف والاحتطاط. وجهان لعملة واحدة. في السينما والمسرح والصحافة، وخصوصاً في التلفزيون ينظر إليك هذان الوجهان شذراً إذا كنت من أحباب «الثقافة» هذه السلعة

الاطار «القانوني» العام لاستبعاد الديمقراطية الشكافية. ولكنها ترتبط ارتباطا وثيقا بترسانة الأسلحة «القانونية» التي وجدت في السبعينات من يدرب على استخدامها كوادر الثمانينات. واعنى بها مجموعة القوانين السيئة السمعة التي مازالت تفعل فعلها المضاد لنصوص الدستور. أن استخدام قانون الطوارئ في اعتقال الكتاب والصحفيين واساتذة الجامعات وتعطيل المطبوعات المرخص بها وتفتيش بعض المثقفين عند قدومهم من السفر أو منعهم أصلا من السفر، هو أحد الشواهد على أن القوانين الخاصة بمصادرة الفكر والمفكرين جزء لا يتجزء عن مصادرة الحريات الأساسية للشعب المصري.

هذا هو الإطار. أما المقدمتان فهما الأيديولوجيا والمؤسسات.

هناك أيديولوجيا أساسية تنفجر عنها أيديولوجيات فرعية بعضها مستورد والآخر إنتاج محلي.

كان لابد للانقلاب الاجتماعي الشامل والانتقال على الثقافة من أن يطعم الناس يوميا عبر الترسانة الاعلامية خبزا عاطفيا من الوعي الزائف يتمثل في التفتي المفرط بمصر كفكرة هامة في الاحلام والعروق، وكأنها وطنية عنصرية. لاعلاقة لمصر هذه بالنهضة الوطنية التي قادتها البرجوازية المصرية بين ثورة ١٩١٩ و ثورة ١٩٥٢ والتي كان من اعلامها السياسيين سعد زغلول ومصطفى النحاس ومكرم عبيد ومن اعلامها الاقتصاديين طلعت حرب ومن اعلامها الثقافيين طه حسين والعقاد وسلامة موسى ومختار وسيد درويش. بالرغم من التحديات والعقبات الكبرى التي كان يمثلها العرش والاحتلال، فقد ارست تلك النهضة المصرية اسس الاستقلال الوطني والحريات وحقوق الانسان وأسس الفكر العقلاني المستنير وحق الدعوة إلى تحديد الملكية وتأميم القناة والتعليم المجاني. تلك كانت البرجوازية السابقة على ثورة ١٩٥٢. وبالرغم من «مصريتها» فقد تعددت روافدها وكانت العروبة أحد هذه الروافد

حتى في قلب الوفد حزب الوطنية المصرية. أما الأيديولوجية «المصرية» الجديدة التي لاقت بصلة قرابة لتلك التي كانت خلال قرن ونصف، فقد اقبلت في مواجهة العروبة تقريبا من اسرائيل. وبالرغم من أن عروبة مصر التي قاد الوعي الشعبي بها جمال عبد الناصر قد تضمنت في نواتها الصلبة الوطنية المصرية ولم تتخل لحظة واحدة عن الاصل التحريري والنهضوي للفكر المصري، فإن «المصرية» الجديدة قد استبعدت أي عنصر عربي في تكوينها الشكافي والحضاري، واشاعت مبدأ «الكراهية» لكل ما هو عربي وألصقت بالعرب جميعا والعروبة ذاتها مبدأ التخلف. وهي المفارقة التي صنعها المتخلفون القادمون من عصور الاحتطاط. وقد تلازمت الكراهية للعرب وتجريد مصر من عروبتها باضفاء صفة الحضارة والتقدم على «اسرائيل». والاهم أن هذه «المصرية» ظلت مجرد اغنية يكتب موسيقاها الذين راخوا ينزحون مصر إلى خارج الحدود؛ اموالا وصفقات محرمة كالتفكير في تأجير هضة الهرم. ويردد الاغنية في تعصب لفظي غائب عن الوعي مشحون بمخدرات الوعي الزائف الملايين من الفقراء المسحقين.

ومن المفارقات المزدوجة الدلالة ان أحد الروافد البارزة للايديولوجية شبه العنصرية قد وفد مع العائدين من بلاد النفط، الصاملين في ديار العروبة. ولكن العنصرية النفطية من جانب الاقطار المنتجة قد انعكست عنصرية مضادة لدى الاقطار العاملة والفقيرة: عنصرية «مصرية» في اطار من التعصب الديني. أي انه قد توالد عن المازق الايديولوجي لحشالة البرجوازية نوعان من «المصرية» كلاهما لا يرتبط بالانتاج ولا بالارض، لا يبنين اقتصادا وطنيا ولا يعرف الثقافة الوطنية. ولكن اخدهما يكره- كذبا- ان مصر «قطعة من أوروبا» كما كان يحلم الخديو اسماعيل بالفعل. والنوع الآخر ينتسب كذبا ايضا إلى صدر الاسلام، فهو احرص من غيره على «استخدام» تكنولوجيا الغرب. كلاهما يكره العرب ويعادي العروبة،

إلى المنازل والعقول والقلوب وضوابط التفكير والسلوك. كانت هناك أولاً أجهزة الإعلام المتطورة تكنولوجياً في « الصحافة والأذاعة والتلفزيون. وبدلاً من أن يكون للرقب الرسمي مكتب في وزارة الاعلام ومعهد في الصحيفة أو الاستوديو، فقد استبدلت هياكل الصحف والأذاعات وقنوات التلفزيون بجيل ثم باجيال ينذر فيها المثقف ومحب الثقافة والقريب منها. عملية صعبة غاية الصعوبة أن تجد منفذاً بشرياً ولو ضيقاً إلى الشاشة الصغيرة أو الكبيرة، المحطة القوية أو الضعيفة، الخشبية العتيقة أو العابرة، الصحيفة المجيدة العريقة أو المجلة الوليدة المتواضعة. اطمع كاملة من المحررين والمذيعين والمسرحيين والفنانين المتوسطين فأقل، أمسكوا وقرسوا في تصاعد القيادة والسلطة الفعلية للثقافة في الاعلام. ولم تعد السلطة السياسية بحاجة إلى رقيب رسمي في الصحافة مثلاً، لأن الموظفين من عدى المواهب أغنوها عن هذا الرقيب. وهكذا انتشرت دون جدوى للكاتب أو الناشر أكثر القصائد والقصص والنقد رداً في أكبر وأصغر الصحف. كانت «الجدوى» البتية هي الخيلولة دون وصول الشعر الجيد والرواية المتميزة والنقد الخصب إلى الناس. لم يعد الأمر مقصوراً على ألوان سياسية بعينها، وإنما علاقات عامة وشخصية لا يجيدها أصحاب المواهب والقدرات والثقافة. تبدل برامج الاذاعة كأنها مفصلة على قوائم مذيوعات أو مذييعين محددين وضيوف بالذات يتكروون كالانبيشات والافتتاحيات الموسيقية. مجرد الحصول على الأموال أو اللعان. ثم تجد الجهاز الاعلامي الأكثر انتشاراً وكأنه منشطر له أكثر من صاحب: دولة دينية كاملة الأركان والنفوذ، ودولة التهريج والتخلف العقلي، ودولة القروض التلفزيونية والمسخ السينمائية، من مسلسلات وأفلام وبرامج مجانية.

وليست هناك قوائم يمنع هذا أو ذاك من الكتابة للصحف أو الحديث من أجهزة الاعلام المرئية والمسموعة ولكن المذيع أو المذينة أو المحرر ورئيس

احدهما بأسم الحداثة الحضارية في الغرب والآخر بأسم الاسلام. مرة أخرى، وجهان لعملة واحدة. وقد كان شعار « العلم والايمان » دليلاً قاسياً على المآزق، فلم يسبق أن قال أحد بالتناقض بين العلم والايمان أو بين الوطنية المصرية والقومية العربية أو بين العروبة والاسلام أو بين العروبة والحداثة أو بين العرب والحضارة. وإنما حشالة البرجوازية هي التي أقامت التناقضات والأوهام لعجزها عن تهريب الانفتاح الهجينى الهارب المهرب بليبرالية كسيحة واقتصاد مشوّء. وأخيراً باعاد « وطنى » مزوّء وشبه عنصري.

وقد عشت في « نقد الناصرية » على سلاح ايديولوجى جاهز سلفاً: نقد القطاع العام، نقد الاجراءات الاستثنائية، نقد السد عالى، نقد التأميم، نقد مجانية التعليم، نقد الوحدة مع سورية، نقد مساعدة الثورة البنية، نقد الخصومة مع الغرب، نقد العلاقة مع السوفيات، نقد تأميم قناة السويس، نقد حرب ١٩٦٧، نقد العداوة لاسرائيل. ولم يكن النقد نقداً بل تشهيراً، ولم تكن الناصرية التي لعنوها هي الناصرية التي عرفناها. كانت تشوبها كاريكاتوريا مسفا. ولكن هذا « النقد » في مجمله مازال إلى اليوم هو السلاح الايديولوجى الأول. ولم يكن المقابل ظهور طلعت حرب جديد بل عثمان أحمد عثمان، ولم يكن المقابل بروز أحمد عسود بل توفيق عبيد الخى والريان. لم تكن شركات بيع المصنوعات المصرية ولاهناك مصر، بل شركات توظيف الأموال التي نزحت مسدخرات العاملين في بلاد النفط إلى مصارف أوروبا والولايات المتحدة. ولم يكن طه حسين والعقاد ولا المازنى أو الزيات، بل منات من الكتاب ومنات من الفنانين ومنات من المؤسسات المتفرغة لتصفية مصر من الثقافة والمثقفين. لذلك، فهدلا من الفكر الوطنى وفكر النهضة شاعت وذاعت الحرافات والمصادقات والمعجزات والمفاجآت كايديولوجية « شعبية » تدعمها القصص الخيالية عن الاثراء الفردى السريع في وقت قصير.

وكان لاهد من مؤسسات توصيل الايديولوجيا

التحرير أو رئيس القناة يستشعرون جميعا مواطن الخطأ أو الخطر، ويملكون حاسة شم لاتخبى وخريطة غير مكتوبة بإشارات المرور.

ثم هناك المؤسسات الثقافية كاتحاد الكتاب والمجلس الأعلى للثقافة والمجالس القومية المتخصصة.

أما اتحاد الكتاب الذى أنشئ فى ظل أكثر الأوضاع استبداداً ودكتاتورية، فقد كانت المبادرة الأولى إلى تأسيسه من جانب الأدباء الباحثين عن منبر وطنى - غير فئوى - مستقل، منبر ديمقراطى يدافع عن حرية المثقفين وعن القيم الثقافية. ولكن دولة «العلم والايان» الانفتاحية سارعت إلى اجهاض المبادرة بانثاء هذا الاتحاد الذى تحول عن رسالته المفترضة فى الدفاع عن الكاتب والكتابة إلى نقابة للاستبازات المينية يقبض اهمها المحظوظون من اركان الدعاية الفجة لعصر الانفتاح، ويتلقى الفئات هذه الكثرة من «الأصوات» المفيدة فى الانتخابات والمحتاجة كأغلب شعب مصر إلى الضمان الاجتماعى أو المساعدات النقابية. ولكن هذا الاتحاد الذى لم يدافع عن أى كاتب أو كتابة، والتصق دوماً برأية السلطة السياسية بمنحها تأييد المطلق لم يتخذ موقفاً محايداً بين الحرية والقمع. وإنما اتخذ من النجم الأول للثقل السياسى والاجتماعى - رئيس الجمهورية الأول لعصر الانفتاح عضواً فى الاتحاد ورئيساً فخرياً. وأصبح مجرد وجوده حاجزاً قانونياً بوجه أية محاولة أخرى لاقامة اتحاد آخر. وبالرغم من أن فلسفة «اتحاد الكتاب» ابعث ماتكون عن الانفتاح الحقيقى فى بلاد الغرب، وإنما هو من الركائز «الشمولية» فى بلاد «الانقلاب». فان انفتاحنا الهجينى السع قد تمسك وابتى على هذه الاداة رغم انف الليبرالية المزعومة. وهكذا اتخمت الاتحاد بمشاة من «الأفراد» الذين لا علاقة حقيقية بينهم وبين الكتابة، بينما ظل اصحاب المواهب الرفيعة المستوى فى أغلب الاحوال - خارج جدران الاتحاد. وخارج أى اتحاد آخر. أى أنهم يعمدون بمعهدون عن المنبر الرسمى

الأول للثقافة فى بلادنا، لانهم يجدون فى ظروف تأسيسه ولائحة نشاطه وجملة نشاطاته مايبعدهم عن مخازية وعطايها معاً وأذ خسرننا بذلك المنبر الوطنى الموحد، والتمددية فى آن واحد، فقد خسرننا أيضاً الحوار الضرورى بين تيارات الفكر ومصادر الأدب والفن، لم نساعد على بلورتها واقامة الاتصال بينها وبين الجمهور العام. ولم تصدر عن الاتحاد مجلة واحدة تعكس ثقافة هذا الوطن. وخسرننا فى الوقت نفسه امكانية تأسيس اتحادات اخرى كما هو الحال فى بلاد الانفتاح الاصيل.

والمؤسسة الثانية التى كانت مؤهلة لأن تكون منبراً، هى المجلس الأعلى للثقافة الذى كان يدعى المجلس الاعلى للفنون والآداب والمعلوم الاجتماعى. ولكن الانقلاب على الثقافة اقدم يوماً على الغاء وزارة الثقافة واستبدالها عملياً بالمجلس الأعلى. والذى حدث اننا خسرننا الوزارة ولم نربح المجلس. كانت الدولة «الشمولية» السابقة تحاول راب الصدع الديمقراطى ببعض المؤسسات ذات الصلة بالجهوية. وكان المجلس الأعلى للفنون والآداب من أفكار احسان عبد القدوس (صاحب فكرة نادى القصة والكتاب الذهبى أيضاً)، تلقفها يوسف السباعى الذى استطاع بصفته العسكرية ان يستحوذ عليها ويقودها وأيا كانت التحفظات على يوسف السباعى كاتبا وسكرتيراً عامساً للثقافة المصرية طيلة ربع قرن فان المجلس تحت قيادته حقق من المشروعات ورشع من التقاليد ما لا يجوز انكاره. كان المجلس فى نهاية الأمر مرتبطاً بالمشروع الوطنى والقومى للنظام القائم. وكثيراً ما تناقض الاسلوب مع الغايات، ولكن الحصيلة فى الاغلب لم تكن خاسرة. أما فى عصر الانفتاح فقد تحولت «الجهة الثقافية» التى كانها المجلس الى حزب غالبية الساحقة من المتقاعدین فكراً وثقافياً والمتخلفين أدبياً وفنياً والهاوين من المواهب والكفاءات. أصبح المجلس لافتة دون محتوى، فاهدرت القيم المعيارية التى أرساها فى جوائزته وانشطته المتعددة. ووقفت الطواير تنتظر

الدور في وسام او جائزة او دعوة لزيارة العالم. وكان من الطبيعي بمعتذ ان يحصل صحفي مثل كمال الملاخ على ارفع جائزة ثقافية في مصر لاينالها لويس عوض الأقبيل وفاته يشهور ولايعطى بها احسان عبد القدوس الأ بعد وفاته ولم يتمكن يوسف ادريس من الحصول عليها إلى اليوم. عشرات من أساتذة الأدب وليسوا من المفكرين او النقاد ، وعشرات من الصحفيين وحاملى الحقايب توجتهم الجوائز والوسمة على عرش السلطة الثقافية التى فقدت فعاليتها الجبهية وتأثيرها الديمقراطى وقيمتها الثقافية. اضحت عيشاً على رؤوس المشفقين لأن قراراتها تتحول إلى اشارات وإيماءات باضفا المكانة الرسمية للعقم فى الحياة الثقافية، واستبعاد عناصر الخصوبة والنماء والتطوير.

اما المجالس القومية المتخصصة فهى مؤسسة تقع بلجانها الثقافية- الاحلامية فى منزلة بين منزلتين، فلا هى المجلس الاعلى للصحافة ولاهى المجلس الاعلى للثقافة، واقرب ما تكون إلى احد اجهزة الدولة، وكشأن هذه الاجهزة فهى معزولة عن اثيرة الثقافية الحية لنشاط المثقفين، ومنفصلة عن المتلقين للثقافة سواء فى المدارس والجامعات او بين اعرض قطاعات المواطنين فى مواقع أعمالهم. بل ان الاجراءات غير النظورة لتصفية مجانية التعليم والتفسيرات الاساسية فى مناهج المرحلتين الابتدائية والثانوية والمعاهد الفنية قد استندت إلى آراء وخبرات هذه المجالس. وبالرغم من انها ليست جهازا اكاديميا او شبه اكاديمي كجمع اللغة العربية، فان اختياراتها واعمالها تتم بمعزل عن هواة الحياة العامة. وهو الأمر الذى لايفخل صفة استرقراطية من اهل الفكر، بل نخبة تكتنقراطية من الموظفين: أحد أعلى السدود بوجة الديمقراطية الثقافية.

لا يشارك المنتجون للثقافة الوطنية فى صنع القرارات الخاصة بالثقافة عبر هذه المؤسسات والمجالس ولا يشاركون فى وقاية تنفيذ القرارات الخاصة بهم. ولا مجال لأصحاب المصلحة فى تلقى الثقافة كى يستقبلوا حظوظهم وانصبتهم من

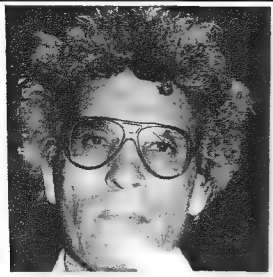
الثقافة قيما ومعايير، معرفة وآليات،حقا وخيرا وجمالا.

وهكذا فان البيروقراطية النقابية فى الاتحاد الكتاب، والبيروقراطية الادارية فى المجلس الاعلى للثقافة، والبيروقراطية النخبوية فى المجالس القومية المتخصصة تحولت إلى عوازل عالية صلبة تحول دون الديمقراطية الثقافية.

وقد ترتب على تأسيس هذه الهياكل فى اطار التشريعات المعادية للديمقراطية عموما وحرية الفكر والتعبير خصوصا بعض النتائج الخطورة.

اهمها هذه «الامبالاة» الطاغية على القاعدة الاجتماعية يختلف تشكيلاتها، بدءاً من الابتعاد عن الاحزاب وانتهاء بالانفصال عن اى عمل عام. لهذه «الامبالاة» مضاعفات حادة كظاهرة الانفجار السكانى او الشراقة فى تعاملى المخدرات او العمل فى دولتها او ارتكاب الجرائم الشادة والبالغة الاستثناء. اما الارجح الطبيعية للامبالاة فهى الاهتمام المفرط بالمكاسب الآتية المحدودة المباشرة للفرد او العائلة، والانعكاس فى غيبوبة الوعي الزائف التى تشمعا «الفنون» من اركان التسلية جنباً إلى جنب البعد التام عن الثقافة والفنون الجديرة بهذا الاسم. واذا كانت اسعار الورق والطباعة قد ساهمت فى ارتفاع ثمن الكتاب عن الحد المعقول لأصحاب الدخل المحدود، فان اسعار تذاكر المسرح التجارى لم تقف حائلا دون إقبال أصحاب الدخل غير المحدود. وقد أدى انكماش قاعدة المتلقين للثقافة إلى مزيد من عزلة المنتجين لها عن عناصر الدعم الشعبى فى حماية الفعل الثقافى. ولم تكن هذه العزلة إلا من نتائج «الامبالاة» بالعمل العام، والهم العام: بالاستغراق فى المخدرات البيضاء او السوداء. والعزلة ايا كانت من الحواجز المانعة للديمقراطية.

من النتائج ايضا هذا الكم المتزايد من المثقفين المستقلين. فى الماضى القريب كان المثقفون يدفعون من حرياتهم وراء الاسوار مقابل الدفاع عن حقهم فى العمل السياسى النظم. اما الآن وفى ظل مايشبه التعددية، فان نسبة كبيرة من المثقفين



محمد عبد الحليم

ودراستها في عواصم العالم المختلفة، وتجاهله او تحجيمه او تحجيمه في الداخل. كذلك الاحتفال ببعض الاعلام واساتذة الجامعات في الصحافة ومراكز الابحاث العالمية في الخارج، وانطواء اصحابها او انكفائهم على ذاتهم في الداخل. بل ان التناقضات تصل احيانا بين الداخل والداخل إلى درجة مثيرة، فالشاعر محمد عفيفي مطر يحصل على جائزة الدولة في الشعر وبعد من اصلا. المؤيدين، ولكن مستول الأمن يصدر عليه حكما يدخل في باب النقد الأبهى في صفة بأنه «من ادعياء الفكر والشعر». وهذا مجرد مثل، فالياباح محمد السيد سعيد مثل آخر، لأنه من خيرة الخبراء في مركز الاهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، ولكنه «خطر على الأمن العام» يستحق الاعتقال ثم الافراج عنه كأن شيئا لم يكن. والناقد الادبي ابراهيم فتحى مثل رابع. ثم قائمة بأسماء الكتاب والصحفيين المعروفين يعاملون عند وصولهم الى مطار القاهرة كأنهم من المهريين أو تجار المخدرات. بطاقتهم في كمبيوتر الموانى المصرية تقفل أنهم خطرون على الأمن، وهم مدعوون دائما إلى لقاءات رئيس الجمهورية ويعملون علنا في المواقع الاعلامية.

ومن هذه التناقضات اقامة معرض الكتاب كل عام. ومصادرة عشرات الكتب القادمة في الوقت نفسه. الغاء الرقابة على الكتب المطبوعة في

تختار «الاستقلال» لا لأن احزاب المعارضة في معظمها لاتعرف الديمقراطية داخلها فقط. بل لأن المثقف المضوى - ونستخدم المصطلح مجازا- لم يعد هو النمط الرئيسى للمثقف في بلادنا. اصبحت العلاقة بالدولة في الداخل او بمصادر التمويل في المهجر هي محور «حركة» المثقف حول نفسه. ومن اللافت ان بات من القواعد المقررة، ان لكل مثقف مصرى، «تغريبة» خارج الحدود، طال أم قصرت، في بلاد النفط او في بلاد الغسرب. ويات من القواعد المقررة ايضا ان الكاتب المصرى لا يستطيع العيش بمرتبه المعروف في الصحافة او الجامعة ويات من القواعد المقررة كذلك ان الكاتب المصرى لا يستطيع تسويق مؤلفاته بمائد يساهم في استمرار حماسه للكتابة الكبيرة العالية المستوى. وفي مناخ «اللامبالاة» العامة وانكماش الوعي الثقافى وضيق القاعدة الاجتماعية للكاتب، اصبحت «استقلال» المثقف كأنه اللجا أو المهجر. فالاستقلال من حيث المبدأ لا يتناقض والعمل المنظم، ولكن الحقيقة التى يغضى إليها هذا الاستقلال الجماعى هي «الانفصال»: بالزيد من النخبوية والعزلة عن الناس والاشترك معهم جزئيا في حالة اللامبالاة وتكوين الشلة غير البدينية. لقد تحول الكاتب «المستقل» من حالة المثقف المضوى إلى حالة «التخبير» الذى يمنع كفاءته في حيداء مطمئن الضمير لأية جهة تحتاج إلى «الخبرة». ومن هنا ترادفت الدولة والوطن عند المثقف الذى اختار الدولة، وترادفت الخبرة والعروبة أو الخبرة والنضال أو الخبرة والثقافة عند المثقف الذى اختار المهجر العربى أو الغربى. وفي الحالتين كان الاستقلال- الانفصال ينقد جاهز للاحزاب القائمة والحكومة والنفط والغرب جميعا سواء بسواء. وقد يغضى هذا النوع من الاستقلال المنفصل إلى نوع من المزايدة الكلامية والفكر المغامر. ولكنه في جميع الاحوال نقصان لكفة الديمقراطية.

ومن النتائج ذات الدلالة هذه المجموعة من التناقضات بين موقف الداخل وموقف الخارج من المثقف الذى يحصل على الاوسمة وترجمة اعماله

ولكن هذه كلها اختراقات كالومض اما القاعدة الراسخة لعصر الانفتاح المضاد للثقافة من حيث المبدأ، فاننا نرسم إليها مجرد رمز بتجريف الارض وهجران الفلاحة بدلاً من تحديث الزراعة وانتشار عشرات المهن العشوائية الهامشية في المدينة بدلاً من التنمية. وانتشار الفنون السياحية بدلاً من تحديث الجمال.

ان احداً لم يتوقف عند قصص اعمار المبدعين المفاجيء والمبكر، وهو نوع من قصص الاعلام عند المنبع: نجيب سرور، صلاح عبد الصبور، امل دنقل، يحيى الطاهر عبد الله، فؤاد حداد، صلاح جاهين، عبد الحكيم قاسم، عبد المحسن بدر. وهل من علاقة بين هذا «الاغتيال» وذاك الاعتقال: بدءاً من المسال والطلاب، وانتهاء بالكتاب والشعراء؟

لا يجوز أن نقارن بيننا وبين دولة «الشمولية والانغلاق» لانا نزع الديمقراطية مصدراً للشرعية الجديدة. ولا يجوز أن نقارن بيننا وبين غيرنا من «المتخلفين» لأن مرجعنا في القياس يجب أن يظل أزهي المصور الليبرالية في تاريخ مصر، وأفضل مآثره في بلاد «المقدمين» علينا.

ولا يجوز أولاً واخيراً أن يكون اعتسافنا بالهامش الديمقراطي الذي «نتمتع» به حاجزاً جديداً بيننا وبين الديمقراطية، وأن يكون المقابل لحصولنا على قدر من الحرية هو التنازل عن ممارسة حق المعارضة، ولا التنازل عن حق التفكير والتعبير والاتصال تسكاً بدور المثقف وانغلاقاً من الاختيار بين دور الحبير والديكور او الداعية.



مصر، ومصادرة بعضها بعد النشر وأحياناً بعد الطرح في الاسواق. الاحتفال الموسى والفولكلورى بنجيب محفوظ والايقاء على رواية «اولاد حارتنا» طى الكتان. منح لويس عوض جائزة الدولة ومصادرة كتاب «مقدمة في فقه اللغة العربية». والتفاخر بحرية الصحافة واغلاق «صوت العرب» و«الموقف العربى» بالفضية والمفتاح، ودفع الصحفيين إلى قبرص دفعا للحصول على ترخيص بصحيفة تطبع في مصر، واقامة مزادات علنية للحصول على هذا الترخيص من احد الاحزاب، وكما تصدر مجلات الداخل، فاننا لاسباب غامضة مجهولة إلى الآن فتع دخول مجلة ادبية ثقافية هي «النقاد» بالتى سمحت الرقابة بدخولها فعلاً لعدة اشهر، ثم عادت إلى منعها دون ابداء الاسباب مجلة تنشر الشعر والقصة والنقد، يكتب فيها الادباء والمثقفون العرب من المحيط إلى الخليج ومن بينهم شعراء مصر وكتابها، كيف نجيبها عن عدة مئات من قراء الادب وعشاق الثقافة؟ ولكنها التناقضات القادمة من الرواج المذهل للايديولوجية المصرية المزورة التى تسهم بدخول المطبوعات الاسرائيلية وتحول دون المطبوعات العربية الرصينة. هي التناقضات القادمة من مؤسسات مينة للثقافة ومن كرادع عقيمة في الاعلام، ومن التضافر المحكم بين اللامبالاة الشعبية وانعزال النخبة في اطار التشريعات المضادة للديمقراطية الثقافية.

لذلك ليست هناك «حركة ثقافية» في ظل الهامش الديمقراطي الذى يضيئ يوماً بعد يوم. لم تتطور اتجاهات او تيارات فكرية وفنية عبر الحوار بين المناهز المستقلة. هناك بالطبع اختراقات كالومض، كمسلسلات اسامة انور عكاشة او برنامج «حكاوى القهاوى» او برنامج الباليه والجزم الاول من رأفت الهجان، وحصول بعض الرجال المحترمين مؤخرًا على جائزة الدولة، وكاستكتاب بعض الاعلام المنوعة سابقاً، وكاستمرار لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ونشاط ندوات الاتليبيه ونقابة الصحفيين ونقابة المحامين وجامعة القاهرة.

الخائن محمد عفيفي مطر

نوره الجراح

موقفها أمام الحركة الثقافية في مصر. لقد اكتفى أهل السجن وهم العين الساهرة على أمن الوطن أن انتزعوا محمد عفيفي مطر من بين أصحابه، ولربما من عزلة الشعرية الغربية، وساقوه إلى السجن، ولكنهم سرّوا، كعادتهم، إلى صحيفة واسعة الانتشار معلومات تفيد بأن وراء اعتقال محمد عفيفي مطر اشتراكه في مؤامرة ضد مصر.

إذن، محمد عفيفي مطر ليس بريئا، ولهذا ربما لم يكلف سجانوه أنفسهم في تفتيق تهمة له، وما داموا يتصرفون بكل ثقة وهم يحتجزون حرية، غير عابئين بما يمكن أن يكون عليه موقف المسدعين وأهل القلم في مصر وقد صادر أهل السجن حرية واحد منهم، فلا بد أن يكون الشاعر محمد عفيفي مطر مذنباً متآمراً ضد بلاده، ولربما يكون مذنباً ومتآمراً قديماً وخطيراً، وما الشعر الذي كتبه على مدار ثلاثين عاماً إلا ستارا لأعماله التأميرية، وعليه يجب أن ينظر إليه أهل بلاده، أحرار وعبيدا، بصفتهم خائنا يستحق أشد العقوبات ولا يجوز عليه أي شفقة.

وما أن بلادنا العربية هي روع للحرية، وحكامنا العرب هم مضرب المثل في نزاهتهم، فلم

في بلادنا لا يساق شخص إلى السجن لسبب «سياسي» أو «أمني» إلا إذا كان برثيا. وعندما تعزز السلطات الساهرة على أمن المواطنين الحجج لاعتقال برئ فإنها تلفق له تهمة يساق بموجبها إلى الفياهب. وهذا عمل حضاري قانوني لاشبهة فيه. بالأمس قرأت في الجريدة خبر اعتقال شخص عرفته هو محمد عفيفي مطر. وهذا الشخص للذين لم يسمعوا به شاعر عربي معاصر جالسه مرة في لندن، وكان في زيارة إلى العاصمة البريطانية، فإذا بي بإزاء شخص غريب، هش. كان ليينا لطيفا وخفيفا فهو طويل ونحيل. وكان شاعرا قرأت شعره قبل لقائنا وعده ولم يكن لشعره اهتمام يفوق كونه شعرا. وفي هذا شيء من الأثنية، فتعجبته الشعرى يضرب في العمق، ولا يسلم نفسه إلى السطح حيث الجماهير، فهو عصي بعض الشيء على قارئ ينشد في الشعر أن يكون كلاما يحرضه، ويدعوه إلى أمر عظيم.

فلماذا اعتقل محمد عفيفي مطر في مصر؟ لم تدع السلطة في مصر خبر اعتقاله، ولم تهد سببا وجيها أو غير وجيه لهذا الاعتقال. ولم تكثر من قبل أو من بعد اعتقاله بأن تشرح

ال قضية عن عرفوا المدعو محمد عفيفى مطر أن
يدلى بشهادته حول شخصية الشاعر السابق الذى
انكشف، ففى تجميع الخيوط يمكن إحكام الخناق
عليه، بحيث لا يستطيع أن يتنفس، فيخر معترفا
بتهمته.

بعد ذلك، فإن العقاب الشديد هو بمثابة لازمة
وطنية يجب تكرارها مع كل من تسول له نفسه
التأمر على الوطن والمواطنين والدولة العلية. وفى
حالة محمد عفيفى مطر، اتخذ المتأمر مظهرا خبيثا
بحيث تمكن المتهم من استعمال قناع الشعر لإخفاء
وجه الشر، وبالتالي لا بد أن ينزل به العقاب الكبير
الذى يستحق عادة به «ولكم فى الحياة قصاص بما
أولى الألباب».

استنادا إلى ماتقدم

وحفاظا على استقلال مصر

نطالب السلطات المختصة فى القاهرة المعز لدين
الله بشتق الشاعر الخائن محمد عفيفى مطر.

يبقى على الذين صادقوا الخائن عفيفى مطر إلا
التبرؤ منه والتضامن مع أهل السجن الذين
ضبطوه متلبسا بمؤامراته ووضعوا حدا للخداع الذى
مارسه المتهم على النخبة الثقافية العربية زهاء
ثلاثة عقود، فأنتهروا بذلك أن العين الباهرة هى
لحماية المواطنين من الأخطار المحدقة بهم وللتصدى
للأعداء وأدواتهم.

وبما أن لكل مواجهة أصولها، فالأصول تقتضى
من العين الباهرة على أمن المواطنين التى ضبطت
محمد عفيفى مطر وقد بلغ بمؤامراته مهلقا خطيرا،
واضعة له حدا يحفظ أمن البلاد واستقلالها
الوطنى، وعدم تبيعيتها للأعداء خصوصا فى
الظروف الخطيرة التى تمر بها البلاد، فإن من
الأصول الواجب اتباعها تصرفا مع هذا الخائن أن
ينزع عنه أولا لقبه كشاعر، وأن يعمم هذا الإجراء
على كل الصحافيات العريضة الحرة، وأن يتم
التحفظ على كل ماسبق أن نشره من شعر داخل
البلاد وخارجها، وأن تقوم لجنة تقصى حقائق،
بتفتيش أوراقه الشعرية غير المنشورة ودفاتر
حساباته للتأكد من عدد الجهات الخارجية التى
جندته فى خدمتها ضد بلاده ومقدار المبالغ التى
تسلمها من تلك الجهات وأسماء البنوك التى أودع
فيها أمواله.

كذلك من الواجب فحص قصائده فحسا دقيقا،
وتفكيك ذلك الغموض الذى طبع شعره، فلمل
الغموض سببه هو أن الخائن المدعو محمد عفيفى
مطر قد دس فى لغته شيفرات المؤامرة التى
انكشفت أوائل خيوطها (حسب الصحيفة واسعة
الانتشار). ومن هنا، فإن الاستعانة بالنقاد الأكفاء
من أهل الوطن الأحرار الذين أبدوا باستمرار
رغبتهم فى التعاون مع الدولة لحماية وطنهم من
العداء، لا بد أن يؤتى ثماره فى هذه القضية.
وقبل هذا وذلك يتوجب على المراجع المختصة
الاسراع فى سحب جائزة الدولة التشجيعية التى
منحت له عن طريق الخطأ فى العام ١٩٨٩ على
أن ينشر ذلك فى الجريدة الرسمية.

كذلك فإن من الواجب على كل متابع لهذه



بيان من المثقفين والكتاب المصريين

أطلقوا سراح عفيفى مطر ومنتصر القفاش وسائر المعتقلين

اعتقلت أجهزة الأمن الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر، ضمن حملتها للقبض على معارضى الهيمنة الامريكية على المنطقة العربية، ومعارضى تدمير البنية العسكرية والاقتصادية والعلمية العراقية.

تلك الحملة التى شملت العديد من الطلاب وبعض السياسيين وبعض الصحفيين وبعض الادهاء (مثل منتصر القفاش) وغيرهم.

ان المثقفين والادباء والكتاب الموقعين أدناه، الذين قد يختلف بعضهم حول مسئولية النظام العراقى فيما وقع من خراب، يتفقون جميعا على إدانة الغزوة الامريكية للمنطقة العربية ويدينون تدمير الشعب والجيش العراقيين، مثلما أدانوا الغزو العراقى للكويت ، ويدينون وضع مستقبل الأمة العربية تحت سطوة الاستعمار الامريكى.

ولهذا فانهم يحتجون على الأسلوب الذى تعاملت به سلطات الأمن مع التيار المعارض للتدخل الاجنبى المدمر، ولشاركة مصر فى العمل العسكرى بجوار المستعمرين، ويطالبون بالافراج الفورى عن الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر الذى أغنى ثقافة وطنه بأعق الشعر، وعن القصاص الشاب منتصر القفاش (وغيرهما من الطلبة والسياسيين المحبوسين)، عملا بحرية الرأى والتعبير والاعتقاد التى كفلها الدستور للجميع، فى نظام (يتفاخر) به (ديمقراطية الرأى الآخر)!

كلما دقت يد الظلمة بابي
خفت أن يطلع من جوف كتابي
وجه أحبابي وأصوات العناقيد التي
تصرخ في قلب الخوابي

كلما دقت يد الظلمة بابي
خفت أن تطلع من جوف التراب
حمحات من خيول الجوع أو رعد الظما.

كلما دقت يد الحارس بابي
خفت أن يطلقني تحت النهار
فأرى فوق الصواري
جسد النهر القتييل

حاجزاً بيني وبين الحلم والشمس التي
أخلقها مني شعاعاً فشعاعاً.
محمد عفيفي مطر.

بكائية:

لو كنتُ أعرفه.. لو كان يعرفنى
لحملتهُ خهزى وحملته كفى
وعرفت أن نساء المهجوع يكشفنى
نصفى يموت هناك
نصفى هنا يبكى..

*

« أبكى على عيني »
محشوة بالرمل والهارور
أبكى على ما اطلعت الأرض في النخلة
من قرها الموعود
أبكى على الناطور والمنقود...

*

فلتدمعي يا عين
هنا جناز البين
قد مسحته الريح
فتأكلت أسماء من ماتوا.
ولتدمعي يا عين
ليست ترد الريح
أسماؤنا إلا بأن تبكى...

محمد عفيفي مطر

مسرح

الملك لير على خشبة مسرح الخليج

ست شخصيات تبحث عن مخرج

د. سامح مهران

الملك لير الخطة والامكانيات التي تكتب لها النجاح». وعلى خط آخر موازاتهم تولستوى ذات المسرحية بالراكاة والسف.

ومسرحية الملك لير كما يعرفها كل من تناولها بالقراءة أو بالمشاهدة تقوم على خطين درامين، يتناول أولهما ذلك الملك العجوز الذي قرر تقسيم مملكته على بناته الثلاث، مستسلما لترجيسته وتضخم ذاته إذ يطلب من كل منهن أن تكيّل له آيات الحب والتبجيل، بإمحاء لنفسه بأن يخضع معسول الكلم. وتتصاقب الاختان، الكبرى جوتريل والوسطى ريجن على إرضاعه الزيف والبهتان وهو ماترفضه الابنة الصغرى «كورديليا» مما يثير غضب الأب المخدوع فيحرّمها من حظوته ويطردها من حضرته، فترحل متعبة مع ملك فرنسا زوجة له.

وما أن تتمكن الاختان من السلطة، حتى تخلعا اقنعة الحب والود الزائفة، وتسيّنان معاملة ابنيهما الذي يهيم على وجهه غير مصدق ما آل إليه

صفت مسرحية الملك لير لأول مرة في ٣٠ مارس عام ١٩١٢ في الاوبرا الخديوية تحت رعاية الخديوي عباس حلمي، كما عرضت آخر مرة عام ١٩٨٥ عندما مثلتها فرقة الإنجليزية تجريبية على مسرح الجمهورية، وهي الفرقة التي تسمى «الكيك» وتعني يركل أو يرفس، تمسيرا عن رفضها للأساليب المألوفة والمتعارف عليها. وهماي تعرض الان من قبل فرقة مصرية على خشبة مسرح الطلبة لمخرج شاب هو محمد عيد الهادي الذي سبق وأخرج مسرحية بيترفايس الشهيرة ماراصاد.

ومن الطريف ان العديد من النقاد، نظروا الى هذه المسرحية نظرة ملأها الشك والريبة، واعتقدوا انها لاتصلح للتمثيل على خشبة المسرح. فيقول ألداس نيكول في كتابه «دراسات عن شكسبير الذي نشر عام ١٩٢٧ في سياق حديثة عن مسرحية «الملك لير»: لقد فشل شكسبير أما بسبب الازهاق أو التمسرح في ان يضع لمسرحية

الابناء فى هذه المسرحية ما هو الا مدخل للطرح الاجتماعى التاريخى المتمثل فى خطأ تقسيم الدولة، فالعصر عصر انتقال من نمط انتاج اقطاعى الى نمط انتاج مغايرو أكثر تطوراً هو نمط الانتاج الرأسمالى. وإذا كان الاقطاع لا يزدهر الا بالتفكيك، فالرأسمالية لا تتحقق الا بوحدة التراب التى هى وحدة السوق. أن هذا هو خطأ ليرس التراجيدى على المستوى الاجتماعى اذ يسير فى خط معاكس لقانون التطور التاريخى والاجتماعى.

ولأن العصر هو عصر انتقال، حفلت المسرحية بأشارات وعلامات من التشكيك، نالت من كل الاتساق والقواعد السائدة آنذاك، محاذياً بجورج لوكاتشى الى وصفها بأنها كانت نبوءة مبكرة لانهيار النظام الاقطاعى فى انجلترا. والمسرحية تنقد الحاكم الفرد المطلق الذى لا يأخذ بنصيحة أحد ولا يستمع الا لصدى صوته، فليز يرفض السماح لكنت الذى دعاه الى التراجع عن تقسيم مملكته والانهيخد بحلو الكلام. كما تستهدف اختلاق جورنيل وريجن تحطيم فكرة الحاكم الاقطاعى كحاكم فردانى، ويحمل ادموند رغم كل ما ينطوى عليه من شر دعوة الى المساواة، فسلوكياته وانحرافات ما هي الا رد فعل لنقص اجتماعى تغفل فى اعماق نفسه.

ولأن العصر مرة أخرى هو عصر انتقال وتشكك وانهيار قيسى لاحدود له، ولأن لا أحد مذنب كما جاء على لسان الملك لير فى المسرحية، تلاقى شخوص المسرحية خيرة كانت أم شريرة نفس المصير كدلالة تاريخية واجتماعية على نهاية حقبة ويزوغ فجر حقبة جديدة، إذ يموت لير وكذلك كورديليا، والابنتان الجاهدات جورنيل وريجن، ويلقى الابن الشرير ادموند مصيره المحتوم/ ويفقد الاب جلوستر عينيه ثم يموت هو الآخر

الرؤية الاخراجية

لمحمد عبد الهادى

كان مسرح شكسبير عبر امتداده الزمنى هو

مصيره، وما يعتمل فى صدره من غليان وثورة يتردد صدها فى عاصفة عاتية مجنونة يستسلم هو لجنونها ومن خلال هذا الجنون يصل الى شاطئ الوعى فيفسق بين الحب وعدسه، بين الصدق والتخديعة، بين الكلمة البكر وعهر الكلام، وبين كورديليا وكل من جورنيل وريجن. ولكن يجيء الوعى متأخراً إذ تموت كورديليا التى جاءت على رأس حملة عسكرية من فرنسا بين يدي الملك ليرموت هو الآخر مصدوماً.

أما الخطط الدرامى الموازى، فيشمل قصة الاب جلوستر الذى يقع ضحية ابنه ادموند غير الشرعى، الذى يسر اليه كذبة بأن ابنه الشرعى اذجار يدبر مؤامرة له، طمعا فى اموال الأب الذى يصدق الكذبة ويهدم دم الابن الذى يفر متكرراً فى هيئة شحاذ مخبول.

ويلتقى الخطان الاول والثانى عندما يعمل جلوستر على مساعدة لير ضد بناته اللاتى تعاقبته بغفأ عينيه بمساعدة من ابنه غير الشرعى. وهنا يعرف جلوستر الحقيقة ويلتقى بابنه غير انه سرعان ما يموت.

ومن المؤكد ان وليم شكسبير لم يخلق موضوع مسرحية الملك لير من العدم، فقد ورد ذكرها فى التاريخ الانجليزى القديم وألفت بصدها الاغانى. اما قصة جلوستر فقد وردت فى «اركاديا» السيد فيليب سدن حيث طالعها شاعرنا العبقري.

وتترب مسرحية لير فى جانب منها، شأن كثير فى تراجيديات شكسبير، تترب من التراجيديا الكلاسيكية الاغريقية، إذ يحتويها مبدأ هام هو قسم العلاقات الحميمة، ذلك الذى ميز العديد من تلك المسرحيات، فميدى على سبيل المثال تقتل اطفالها انتقاماً من زوجها الذى هجرها وتزوج بأخرى، وهناك ايضا اورست الذى يقتل امه انتقاماً لقتالها ابيه. ولكننا لانستطيع مع ذلك ان نصنف مسرحية الملك لير ضمن التراجيديا العائلية التى تلزم واقعية الشخوص والحدث ولا يتعدى موضوعها حدود الأسرة ليتماس مع المجتمع والدولة، وهو ما لا يحدث فى الملك لير. فعنقود

والتنكر ومن الوضع الاجتماعي لم يلتفت إليها المخرج في تنفيذ حركته، ولو التفت لما صعد ببهلول على سبيل المثال الى وسط الدائرة، وتحت التاج مباشرة، فمثل هذا الصعود يصيح خارجاً عن سياق الحدث، وخاصة أنه أريد ببهلول ومنذ البداية أن يلعب دور الراوى. ولما كانت المشاعر الانسانية تتفاوت سلباً وإيجاباً/ اقتراباً وابتعاداً من الدائرة، فقد كان ذلك يقتضى من المخرج تحديداً لمجال الحركة المعبرة عن هذا التفاوت والخاص كل شخصية فى المسرحية.

ونأتى الى لعبة الأقنعة والتي سطعها المخرج، تستطيع ما بعده تستطيع حيث اعتمد على مقولة ان كل اناة ينضج بماقيسه، وبالتالي فإن النفس الخبيثة تفضحها ملامحها الشريرة، وهو مفهوم متخلف ساد فى العصور الوسطى وأورده شكسبير نفسه فى مسرحية ريتشارد الثالث الذى حمل صورة جسدية لتشوهره الاخلاقى. وقد تجاهل المخرج المفارقة التى يقوم عليها النص اساساً بين الظاهر والباطن، بين القول والفعل وبين المشاعر والسلوك، وتناسى ان هذه المفارقة كانت تصلح اساساً رائعا لتناوله الكوميدي عبر الأقنعة، وبينما قسر المخرج اقنعة الشخصيات الرئيسية مثل جونريل وريجن وادموند تفسيراً نفسياً، قسر اقنعة الشخصيات الثانوية كالجنيد مثلاً تفسيراً درامياً وسياسياً، فجاءت مجردة من أى ملامح لاهى بالشريرة ولاهى بالخبيرة، تعبيراً عن هامشيتها على مستوى الحدث وعلى مستوى المجتمع بأسره، مع أنه وبعداً عن لعبة المصالح ينتصر الخادم (١) لسيدته جلوستر ويفقد حياته فى سبيله اثر مبارزته كورنول الذى يموت هو الآخر بعدها.

وحاول المخرج كذلك تجسيد المعنى، أو بعبارة اخرى تحويل المعنوى المجرد الى مادى ملموس وذلك عندما جسد بكاره مشاعر كورديليا فى صورة طفلة حقيقية تحمل عروسه وهى تتكلم ايضاً كطفلة. وفى هذا ايضاً جانب الصواب المخرج فهناك فرق كبير بين طفولة الشاعر كماهى فى

مسرح النص والممثل حيث لاستارة فى المقدمة ولا أدوات للاضامة ولا ديكورات.

وقد حافظ المسرح الحديث فى تناوله الاخراجى لمسرحيات شكسبير، على التخطيط الذى وضعه شكسبير والمخاص بتحديد المشاهد تبعاً لخروج الممثلين، واضعين نهاية لمشهد من المشاهد ثم عودتهم مرة أخرى لبدأ مشهد آخر جديد، وذلك رغم التطور المذهل فى عناصر الاضامة والتقنية المتقدمة بوجه عام. وقد حافظ المخرج محمد عبد الهادى على هذا التقليد بشكل حر فى فلم يعد عنه، ولم يستخدم ديكورات على الاطلاق. فالمسرح هو حلقة تنوسطها دائرة يحتلها برتكابل وفى المركز منها الى أعلى يتدلى التاج. وكذلك استخدم محمد عبد الهادى فى الأضياء. لوئين هما الأحمر والأبيض. الاول كدلالة على كوامن العنف والعسكرة والجسشع، والثانى للأثارة. ويأتى استخدامه الاضائى المتميز فى مشهد العاصفة الذى حققه عبر بطاريات علقت فى رقاب الممثلين وهى تعطى إبان حركتهم تأثير الفلاشر كتجسيد للعاصفة التى يلمع برقها ويختفى ليلع فى منطقة أخرى تبعاً لحركة الممثل، وهى فى نفس الوقت تكشف عن الوجوه الحقيقية وتعربها من الزيف الذى اعتلاها.

وقد سار المخرج محمد عبد الهادى على خطى ديبورا وارين فى العرض الذى قدمته فرقة الكيك الانجليزية التجريبية التى سبق الإشارة عليها، اذ تناول النص الشكسبيرى التراجيدى تناولا كوميدياً عبد المبالغة فى الاداء والضغط على الكلمات ومط الجمل. كما لجأ الى كسر الايهام الذى هو من مستلزمات التراجيديا، فالممثلون يتبادلون الأقنعة ويستبدلونها أمام المتفرجين، ويأخذون فى مازحة بعضهم البعض خارج مجرى الحدث. ومن علامات كسر الايهام كذلك اللوح الذى يدور به البهلول على جمهور المتفرجين منها اياهم بأنهم يشاهدون تناولا كوميدياً للنص الشكسبيرى، يرويه البهلول.

وفى المسرحية مستويات مختلفة من الوعى



النص الشكسبيرى وطفولة السلوك كما نفذها
محمد عبد الهادى.

وتتمتقى ايجابية العرض وتتمثل فى عنصر
الاقتصاد ، فمعبز الاقنعة اختزلت شخصيات
المسرحية الى ست شخصيات فقط ، مما يوضح
امكانية تقديم العروض الكبيرة بأقل تكلفة ممكنة.
وكذلك ينبغى الاشارة الى الجهد الكبير الذى قامت
به مجموعة التمثيل ، فهم بحق قد بذلوا جهدا فائقا
يدل على علاقة حب بالعمل ، وحاولوا قدر
المستطاع تنفيذ المطلوب منهم حسب رؤية المخرج ،
وكانوا حسب هذه الرؤية متميزين وهم : على
خليفه ، عبد الله الشرقاوى ، ماهر سليم ، سلوى
محمد على ، كمال سليمان وطارق اسماعيل . وايا
ما كانت سبلها هذا العمل الا انه عمل جاد يحرك
الساكن ويشير الجدل.

(إذا لبستُ سترة النهار

صرت قناعا ضاحكا مبتسما ، وصرت مروحة

إذا لبست سترة الليل.. أحالنى الليل الطويل

مسمعا ومسبحه

تعدُّ زوجتى على حياتها ما أنفقته طول

يومها

وعدد الزوار

وكم تكررت أكنوبة الثوب الجديد والبضائع

المهرية

وحيثما يندلق الكلام من قارورة التثاؤب الملول

أسقط فى فراش الشوك

حاملًا على يدي جمجمتى المخريه.)

محمد عفيفي مطر

نقد جدل الزمان والمكان في قصص يوسف أبو رية زياد أبو لبن

«... تكاثرت الاشباح أمام الصمارة، وعلى جانبي الطريق تجرى بسرعة، وتنتظر إليه بخطواتها المنتظمة، والبنادق على اكتافها، وفي اليد سكاكين مطفأة لاتلمع.» (١).

وعندما يتمنى الصبي أن يرى بصيص نور كي يستأنس به فإن هذه الاشباح تكبر وتتكاثر حتى تتحول إلى نقطة سوداء:-

«... تنمو وتستطيل كلما اقتربت منه، لما صار في الوجه رأى الشارب الكثيف المتدلى، والعيون المظلمة العميقة كميين البندقية ذات الروحين لطمته اليد القوية فصرخ الصرخة التي اهتزت لها فروع الشجر، وماء المصرف، وتراب الطريق.» (٢)

هذه الاسطورة تتمثل بحكايات العفاريت تشكل في نهاية القصة دلالة بعيدة عند هؤلاء الصبية أو الأطفال الذين يسمعون حكايات الجدات وتترسب في نفوسهم حتى تخرج مره احدى في زمن واحد مع قدوم الليل بحلول ظلامه الحالك، كما لاحظنا في قصة «الفارس»، وفي قصة «الصبي والعانس». الزمن- الليل يلعب دوراً هاماً كبيراً في هذه القصة حيث يسدل الستار على الصبي الذي تستدرجه

الليل هو الزمان لدى يوسف أبو رية الذي تحدث فيه معظم القصص، فيصل الحدث في الليل الى قمته، حتى أن الشخصيات تلعب دوراً هاماً أثناء الليل اكثر منها في النهار، وأحياناً أخرى يرتبط الليل بموالم مختلفة من العفاريت والجنس والموت والقتل، كما أن الزيف هو المكان لدى الكاتب الذي تحرك فيه الشخصيات فالليل هو الذي يعطي القصة دلالة أو انعكاساً لنوازع النفس البشرية، فتتجلى في أحداث القصص التي تبدأ مع هبوط الليل إلى ساعات الضحى أحياناً، وأحياناً أخرى تنتهي مع هبوط الليل، في قصة «الفارس» يصل الكاتب إلى نهاية القصة بالصبي الصغير الذي يعود إلى بيته على حمارة بعد ان قطع مسافة طويلة بين قريته والقرية المجاورة ليوصل أمانة أعطاها اياها أبوه، ففي أثناء عودته يدخل الولد في هاجس وقلق وتوتر عند حلول الليل (الظلام)، فيتذكر العفاريت، وتلك الحكايات (حكايات العفاريت) تدور في مخيلة الصبي الذي سمع عنها كثيراً، حتى أن هذه العفاريت تصبح بالنسبة له حقيقة يراها أمامه ويتفاعل معها:-

يسكنه بين القبور عابراً الطريق إلى بيته بعد أن يفزع من هذا الشاذ، ويعيش الولد في توترات حادة وعذاب النفس والقلق والتوجس المستمر في القصة، ولكنه يخرج من هذا الهاجس والتوتر والكابوس بعد أن يهرب بعيداً:-

«كنت لا أرى شيئاً أمامي، لقد صفرت الريح في أذني، وعلى طول الطريق كان الناموس الذي هاج مع قديم الليل يضرب وجهي» (٥)
فالزمن هو الليل الذي يتم فيه تسلسل الأحداث وتتصاعد إلى ذروتها.

أما في قصة «ليل النهر» «فتملح من نعوان القصة أن الليل يشكل الزمن الرئيسي في القصة وكل الأحداث تجري في الليل فهؤلاء المتجولين في الليل يدورون في عالم من الاشباح والموت والخرافات والفرق حتى أن هذا الضياع جزء من النسيان والإهمال الذي يلقونه من الكبار، فالأطفال في قصص يوسف أبو رية منسيين ضائعين مهملين من الجميع ومن الأهل. يكتشف هؤلاء الأولاد في هذا الليل جثة طافية في النهر، ويسعون مع الكبار لخراجها، ويعد ذلك يتركبون المكان، ويفكرون في الذهاب إلى مكان آخر (أي مكان) ، وكأنهم في حالة ضياع مستمر ويحث عن مكان آمن وزمن أكثر هوام في هذا الزمن (الليل) الذي يملأه عالم الاشباح والموت والخرافات والفرق، وفي قصة «التجلى» تنتهي الأحداث في أول الليل، الأحداث المليئة بالحركة والشخص، بالموت الذي يتجسد في الخالة (خالة الولد).

«في أول الليل أشعلنا النار، وجلسنا في الغرفة التي بأخر الدار...» (٦)
فالليل ليس هو الزمن الذي تدور فيه الأحداث وإنما التي تنتهي به الأحداث، ولكن يبدأ الليل ليشكل عالماً آخر تنتهي القصة فالولد ينتظر حبيبته الصغيرة:-

«وفي آخر الليل كنت بين الجدارين المهذومين في انتظارها» (٧)
تتوالى أحداث القصص في مجموعات في الضحى العالي، وعكس الريح، في الليل- الزمن

العانس إلى بيتها ببرائته الطفولية، وتمهد لعملية جنسية غير منطقية وغير طبيعية، وهي انتهاك واعتداء على الطفل في الليل بعد أن يلوى الناس إلى بيوتهم، ويسعى الكاتب إلى وصف هذه الفتاة التي يظهر من خلف منديلها الأبيض الملون بورد صغير.. أحمر وأصفر صغيرتان كأنهما ثعبانيتان، وأيضاً صدرها الفاتن، كل هذا يصوره ليمهد لنا أن هذه الفتاة تسعى إلى الاثارة والمتعة مع هذا الطفل أو الصبي الصغير:-

«تتمدد خلف ظهرها صغيرتان ثعبانيتان تثبت جنورهما تحت منديلها الأبيض الملون بورد صغير.. أحمر أصفر، تتدفق قناة صدرها الثمين بين ضفتي الثديين» (٣)

ولو حاولنا رصد وصف الشعر والمنديل الأبيض في قصص يوسف أبو رية لتبين لنا أن المنديل الأبيض هو الذي يشكل حشمة المرأة في الريف وطهرها. ويتبدل هذا الطهر من امرأة إلى أخرى، فهو اللون الأبيض الذي يدل على النقاء والصفاء، وفي هذه القصة قدوم الليل-الزمن هو الذي يشكل أحداث القصة لتبدأ أشخاص في رسم معالمها عن طريق الخطاب القصصي بضمير الفاتن أحياناً وضمير الحاضر في حين آخر:-

«هكذا وجدت نفسك معها في ليلة من الليالي، أو ذات قிலولة كالتى تضطجع فيها الآن...» (٤)
وفي قصة «الضيف» أيضاً تبدأ بالغريب القادم من المدينة لزيارة أقاربة أو معارفة في القرية، بالبحث عن النساء، لكنه يفضل وفي النهاية مع قدوم الليل الذي تختفي تحت جنحه أحداث القصة وهي لا يمكن أن تحدث في النهار كزمن آخر لليل، يحاول أن يتعامل مع الطفل بالشنوذ، وفي قصة «المحاولة» يبدأ شباب في المقابر وهو المكان الذي تدور فيه أحداث القصة بمحاولاته الفاشلة التعامل الشاذ مع الولد الصغير في الليل، وهذا الشاذ يتصرف بصورة لا إنسانية جنونية، بحيث يريد أن يوقع الولد بالجنس الشاذ الذي يسعى إليه ويفشل في النهاية عن طريق الإستدراج (إستدراج الولد الصغير)، وعند قدوم الليل يهرب من بيته الذي

قصص الفارس الضحى يوسف أبو

الذى تجرى فيه الأحداث وتتصاعد إلى النهاية ويأتى النهار بشمس الساطعة فيكشف كل الأشياء.

الريف هو المكان الذى تقع فيه أحداث القصص عند يوسف أبو رية بحيث أن الكاتب يحدد هوية المكان وهو الريف ليجعله أكثر واقعية وأقرب إلى المنطق والمعقولة فى تصوير أحداث القصة، فلهذا فهو مولع بالريف كما هو مولع بالليل، فالشخص الذى تتحرك فى القصة تتحرك فى عالم الريف الذى صور فيه الأطفال الذين يصنعون عالمهم الحالم باللعب أو الصغار الذين يسعون إلى إكتشاف الأشياء وأحياناً يقعون تحت اعتداء الكبار وقسوتهم.

وأقتصر فى تناولى للريف- المكان على قصص «الفارس» و«الضيف» من مجموعة «الضحى العالى» والقسم الأول من مجموعة «عكس الريح» (وهى قصة تمثل فترات زمنية متباعدة)، وهذا كله ينسحب على سائر القصص، حيث يلعب الريف- المكان البارز فى القصص، أما القصص الأخرى التى تلعب

الدينية فيها نور المكان، أقتصر فى تناولى على قصة «بقعة دم» و«عبادة الليل» و«معسكرات الجيش فى الصحراء» تلعب نوراً آخر للمكان واقتصر فى تناولى على قصة «العقاب» وقصة «عكس الريح»، وتناولى للمدينة ومعسكرات الجيش- المكان، لأخرج بفروق ما بين هذه الأماكن، الريف والمدينة والمعسكرات، التى تشكل عاملاً من عوامل تشكيل

التي تجرى فيه الأحداث وتتصاعد إلى النهاية ويأتى النهار بشمس الساطعة فيكشف كل الأشياء. الريف هو المكان الذى تقع فيه أحداث القصص عند يوسف أبو رية بحيث أن الكاتب يحدد هوية المكان وهو الريف ليجعله أكثر واقعية وأقرب إلى المنطق والمعقولة فى تصوير أحداث القصة، فلهذا فهو مولع بالريف كما هو مولع بالليل، فالشخص الذى تتحرك فى القصة تتحرك فى عالم الريف الذى صور فيه الأطفال الذين يصنعون عالمهم الحالم باللعب أو الصغار الذين يسعون إلى إكتشاف الأشياء وأحياناً يقعون تحت اعتداء الكبار وقسوتهم.

المكان يأتي تصويره على لسان الصغير الذي يتحدث بطريقة الخطاب المباشر (ضمير الحاضر)، وكيف أن المكان يضيئ طابع السذاجة على أهل البيت، الزوجة الثانية التي هجرها زوجها مع زوجته الأولى (القديمة) والتي تستدعى شيخاً ليصنع لها حجاباً تضعه تحت عتبة الباب حينما يمر زوجها به لايعدو إلى زوجته القديمة، وهذا الاعتقاد شائعاً بين أهل الريف، وأيضاً مداواتهم للمريض، فالولد الصغير الذي اندلق عليه الشاي بسائل البيض أو بما أشارت عليه إمراة في الحي:-

«فقال لها» أم الملك، حرام عليك، في الصباح بدرى قبل ما أجمع جبنة جماعة «مكاوى» أطلع إلى الزرع القريب، وأجمع له الندى من الأوراق فهو ينفع في علاج الحرق.» (٩)

هذه الصفات الشعبية لاستخدام إلى آلاف الأرياف ولها علاقة بهذا المكان الذي يرسم شخصوه بسذاجتهم وأحياناً مع انفتاحهم على العالم الخارجي (المدينة) بطريقة مدهشة فيها الفارق الكبير بين ابن المدينة، وتعامله مع المكان، والمكان- الريف يختلف تماماً عن المكان- المدينة، خاصة أن الريف يحتوى بتكوينه لطبيعة الإنسان بصورة مختلفة عن طبيعة الإنسان في المدينة وتعامله مع المحيط العام أو مع الأشياء والمكان- الريف في القصة يتحرك فيه الشخصوس بعفوية تامة بحيث نحس أن القصة واقعية في أحداثها وليست من رسم خيال الكاتب أو رسم عالمه المثالي للريف، وإنما يصور صلاصح المكان عامة وأحياناً بصورة تفصيلية صادقة للواقع:-

«وفرحت لما تصورت هذه الدار بعد أن تفرشها أمي، وعندما يقبل الليل سنملاً القل ونضعها في الصينية فوق «مودة» الصمارة ونفترش الحصير أسفل الجدار ونشعل النار في التبن وسط الجرن لتطرد الناموس. وسنقعد جميعاً حول الطبلية ناكل ونتكلم...» (١٠).

هكذا نرى أن الريف (المكان) لعب دوراً رئيسياً وهاماً في أحداث القصص وتطور الشخصيات. يصور الكاتب الجوانب المدينة- المكان،

رئيسياً في القصة، وهذه العلاقة لها عامل اشتراك، أقصد في تصرف الشخصيات ببساطة وعفوية في الأحداث فالأم في القصة تسلم على الضيف بعد أن مسحت يدها المبلولة في طرف طرحتها، وهذا التصرف يختلف تماماً عن المرأة في المدينة، وأيضاً الأب الذي يأتي قادماً من الطاحونة وملابسه يملؤها غبار الدقيق يسلم ويجلس إلى جوار الضيف، فتزجره زوجته بإشارة من عينها، والولد الذي يحكى للضيف عن ذكرياته في المدرسة، وهذه الذكريات العفوية التي تصور ذكاء الولد في مدرسته وتقدمه في دروسه، وأيضاً يحكى الولد للضيف عن نساء القرية وما تفعله بعض النساء تحت جنح الظلام مع الأولاد ويضطر الولد إلى الكذب على الضيف ليشتبع رغباته الملحة في الحديث عن النساء، والذي يسعى فيها الضيف للوصول إلى الجنس مع تلك النسوة، ولكنه يفشل، والولد يتحدث عن الأرض والقرية وشيخ العزبة والفلاحين بطريقة سرية، وتصورها تصويراً واقعياً، البيوت القديمة التي تركها سكانها وبنوا بيوتاً أكثر تطوراً ومقاربة من التقدم العمراني في المدينة، هذه البيوت التي كان يعيش فيها الناس مع درابهم وأغنامهم وطيورهم، كل هذا وغيره ليعيدنا الكاتب إلى جو القرية ليصل بنا إلى صدق حدوث هذه القصة، وأيضاً لتكون أكثر تقبلاً لهذا الحدث رغم أن القصة تنحى منحنى آخر في النهاية نحو صورة معكوسة تماماً إذ أن الضيف يفشل في الوصول إلى النساء لتعطشه الجنسي مستغلاً سذاجة الولد، فيحاول أن يمارس الجنس الشاذ مع الولد وهذا اعتداء أخر يمارسه الكبار على الصغار بصورة بشعة قاسية.

في الجزء الأول من مجموعة «عكس الريح» تتألف قصة طويلة من عدة فقرات أو تقسيمات عمد إليها الكاتب ليصور لنا المكان- الريف بأكثر تفصيل عن طريق السرد المباشر، وللمكان خصوصية في هذا الجزء بحيث يصور الكاتب العزبة الكبيرة التي يشتغل فيها العمال وقت جمع القطن مثلاً وأيضاً مخزن الجبن وغيره في البيت الكبير وأكوام التبن والناموس الذي يملأ المكان، هذا

طريق الإحساس والإدراك للتعرف على العالم الخارجى:-

«... ولكننا لم نسمع شقشقة العصافير، فقد رأينا صحوة مدينة كبيرة، تدور فى شوارعها سيارات مضطربة الزجاج، وعربات تجرها الخيل، عليها أقفاص الفاكهة والخضار، وجنود يجرون حول اسطوانة الميدان، وكان صوت احذيتهم الثقيلة يسمع موضعنا» (١٢).

نلاحظ ان المكان- الريف يختلف عن أى مكان- المدينة، حيث الشوارع والبنيايات والناس والسيارات والمقاهى والليل... الخ، فالريف شوارع غير مسفلته وبيوت صغيرة، والناس يؤون ساعة هبوط الليل إلى بيوتهم، والسيارات قليلا ما تدخله، ولا يوجد مقاهى، وإنما أماكن للسمر، كل هذا وغيره لم نره فى المدينة التى تسير فى حركة وإيقاع الحياة السريع، والأحداث التى تجرى فى المكان مختلفة تماماً ما بين الريف والمدينة، لكن الناس القادمون من الريف إلى المدينة يبحثون عن الحرية والإنكماش على الذات، فينقلعون مع إيقاع الحياة الجديدة رغم احساسهم وادراكهم الدائم بفارق المكان، فالمكان يغير من طبيعة الشخصيات التى تلعب دور الأحداث وتنمى فيهم القدرة على البحث والتساؤل الدائم، فقد ينحرفون أحياناً عندما يصدمون بالمدينة الصاخبة.

ونصل إلى معسكرات الجيش- المكان فى قصتي «العقاب» و«عكس الريح» فنلاحظ فى قصة «العقاب» معسكر الجيش الذى وجد على الحدود المصرية- الليبية (الصحراء الغربية- مطروح)، فالضيام التى ينال فيها الجنود تملأ المكان وتبدأ أحداث القصة بعقاب جماعى فرض على الجنود بسبب أهمالهم للأوامر العسكرية المكان يختلف تماماً فى المدينة والريف عن المكان فى معسكرات الجيش، والأحداث أيضاً مختلفة والشخصيات تتشكل بصور مختلفة، فهى تتأقلم مع المكان رغم أنها دائماً مرتبطة بالمكان الأول ألا وهو الريف، فنرى الفارق الكبير بين الأماكن:-

«... ورأيت بوضوح الأرض الممتدة، والنبات

ورابطاه بالريف. ففى قصة «بقعة دم»، المكان هو قصر العيني فى القاهرة، وهذا المكان الذى يلعب دوراً فى الأحداث عندما قام الجيش بالنزول بعرباته الكبيرة إلى الشوارع لصد المظاهرات، وأن البطل الراوى للأحداث يصف الميدان الذى دخلته عربات الجيش الكبيرة، وكيف اشتعلت فيها النيران، ورائحة «الكوتش» تملأ المكان، فالمكان عبارة عن ساحة قتال بين الشعب والجيش، والحارات التى تجمع فيها الناس، وحديثهم عن المواجهات الدامية، وفى المقاهى يسمعون نشرة الأخبار من المذيع، كل هذه الأماكن تشكل المدينة (القاهرة) فأحداث القصة تتطور وفقاً للمواقف والمشاهد المختلفة من القتل والدماء والأولاد المتظاهرين، والنسوة اللواتى يصوتن ويلطمن الخدود، والمعسكر المتفرسين والرمصاص المدوى، والسيارات المصطفة والناس المحتشدين، فالشخصية تكتشف هذه الروايات بتأنيب سريع متجدد:-

«... وفى الشارع الجانبى المفتوح على الميدان رأيت عربية جيش كبيرة نائمة على جنبها، والنار تنهش فى العجل، ورائحة الكوتش المحروق تملأ المكان، وكان الميدان فارغاً إلا من العسكر المرتدين المعاطف السوداء، كانوا يضربون بعضهم كل من يحاول المرور، ورأيت الطوب مبعثراً فى كل مكان، وإعلانات النيون البيضاء مهشمة وزجاجها تجمع أسفل العواميد» (١١).

وتختلف الأحداث تماماً فى قصة «عباءة الليل» عنها فى قصة «بقعة دم» فنرى المدينة الكبيرة النائمة، وعاشقان غريبان قادمان من الريف الذى يفضح أسرار العشاق، فهذه المدينة التى لاتهدأ أبداً بحركات السيارات والناس والمقاهى المفتوحة طوال الليل والعربات التى تجرها الخيل، فهى حركة المدينة التى تؤثر فى هذين العاشقين القادمين إلى المدينة، يسيران بركبها رغم احساسها الدائم بالغربة، غربة المكان، نلاحظ أن إرتباط الزمان بالمكان واضح فى القصة إلى جانب مايشير به فى الشخصيات من انطباعات وأحاسيس، فالمكان يصبح عاملاً من أهم عوامل تشكيل الشخصية عن

هوامش:

- ١- الضمى العالى ، يوسف أبو ربه، دار شهدي للنشر القاهرة ٨٥ ص ٢١
- ٢- المصدر السابق ص ٢٢
- ٣- المصدر السابق ص ٢٦
- ٤- المصدر السابق ص ٤٩
- ٥- المصدر السابق ص ٦٣
- ٦- المصدر السابق ص ٦٣
- ٧- المصدر السابق ص ١٩
- ٨- عكس الريح، هيئة الكتاب ١٩٨٧ ص ١٤
- ٩- عكس الريح ص ٢٦
- ١٠- الضمى العالى ص ١٠٠
- ١١- الضمى العالى ص ١١٩
- ١٢- عكس الريح ص ٨٨
- ١٣- عكس الريح ص ٩٠

(كنت فى ليلة عرسى

ودمى ساقية تنزف منى

تصيح الأيدي التى امتدت

وتنصب بأكواب الشراب

وعلى مد البصر

كانت الارض مساحات من العتمة والضوء،

تنادىنى إلى عرس خفى وطقوس

وتقاربنى بأن ادخل فى رقصتها

بين أسفار الاساطير ورؤيا خفة الموت

بموسيقى الرشاقة.)

محمد عفيفى مطر

الاخضر الشيطاني متناثرا عليها، تحوم فوقه طيور صغيرة تشبه «أبو فصادة» كانت ترجع أصواتاً عذبة كالتي تاتي من نافذة دارنا عند الفجر» (١٣)

المكان يوائم الأحداث، وتسترجع الشخصية المكان الأول- الريف، عندما تسمع صوت الطائر الصغير، فى قصة «عكس الريح» وتحدث عن السيارات العابرة الشوارع متجهة إلى الصحراء الغربية للقتال، وراى المدينة البعيدة عن أحداث المعركة كأنها لم تسمع ولم تر ماحدث فهى تعيش حياتها اليومية، والريف الذى تسير فيه المواشى والناس وكأنهم فى عالم آخر لايعنيهم ما يحدث وهذا المكان الذى تتراحم فيه الأحداث وتتطور يقتل حلم البطل أو الشخصية التى ترد الأحداث. وهذه الصحراء تزيد «الصلو» جهلاً وتزيد البطل كراهية للحياة:-

«والول هذا الجاهل العنيد، من القدر ستتكرر سطوته ويبقى فى صحرائه هذه لتتمى جهله، كم كان يكرهنى هذا الرجل، قضيت معه أيامى كلها ولم يرفع كوعه من جنبى كأنه فى كل مرة يريد أن يقول: ابقى هنا أنت لاتصرف شيئاً «مظن» فى شهادتك، هذا الجيش مملكتى وأنتم مستطفلون عليه» (١٤)

وتصل الشخصية (البطل) إلى إسترجاع الماضى، أيام الدراسة ورسوماته عن الحرب ومقاومة الفلاحين للجنود الساقطين بالبراشوت، وهذا الإسترجاع يأتى عندما يرى البطل أحداثاً ترجعه إلى الماضى وحلم الطفولة والشباب.

ونلاحظ من هذا كله أن القصص التى تنبؤ فيها الأحداث المتشابكة والمتداخلة تجرى فى أماكن مختلفة (المدينة- الريف- المعسكرات)، ولكن الريف- المكان يبقى هو الثابت فى عالم الشخصيات مهما تغيرت طبيعة المكان، وسرعان ما تعود الشخصية إليه، وهو الذى يعمل الطهر والسلام والأمان. فالمكان يعطى الشخصية تطوراً طبيعياً لما تجرى به من أحداث، ويثير فيها الأحاسيس والذكريات الماضية. وتتصاعد الأحداث بقدر التصاق الشخصية بالمكان.

«أغنية الدمية» لعز الدين نجيب:

رؤية الواقع ورؤيا الخيال

طلعت رضوان

مساحة الضوء في شهرة عز الدين نجيب، ولكن هل يجوز الإتكاء على هذا السبب كمبرر للتغاضي عن إنتاجه القصصي؟ أعتقد أن قراءة قصص عز الدين نجيب سوف تشكل وحدها أساس الحكم على مدى عدالة هذا الموقف النقدي، وقد إخترت مجموعته الأخيرة «أغنية الدمية» للدخول الى عالمها والتعرف على بعض ملامحها الفنية.

.....

«الغموض الفني» تعبير ساحر، يتمتع كل كاتب أن يمتلك مفاتيحه وأسراره، ففهم البعض على أنه القصة التي لا تقول أى شئ، واستوعبه آخرون على أنه لاتعارض قط بين أن تكتب فناً يشيع في أجوائه ذلك الغموض الساحر الأسر، وبين أن يكون لهذا الغموض مفاتيحه الدالة، والمعيار دائماً هو «الصدق الفني»، ويؤونه ينتقى مبرر وجود الفن، ويأتي بناء من الكلام الموضوع بلا أنسجة وبلا خلايا تلتضم وتعلم

غلبت معرفتنا بعز الدين نجيب كفنان تشكيلي على معرفتنا به كقصاص، هذا بالرغم من أنه واحد من أوائل جيل الستينيات في هذا المجال، وقدم ثلاث مجموعات قصصية: «أيام العز» عام ٦٢، «المثلث الفيروزي» عام ٦٨ عن الهيئة العامة للكتاب بمقدمة هامة كتبها الأستاذ يحيى حقي، وفي عام ٧٥ صدرت المجموعة الثالثة بعنوان «أغنية الدمية» ضمن مطبوعات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ثم صدرت الطبعة الثانية منها عام ٨٧ عن دار فكر بالقاهرة مزودة بقصتين جديدتين، هذا غير إشتراكه عام ٦٠ في مجموعات قصصية مع خمسة من الكتاب بعنوان «عيش وملح» مع تقديم كتبه الأستاذ يحيى حقي أيضاً، ومع ذلك فإن الدراسات النقدية والمقالات والملفات الأدبية التي تتناول كتاب القصة القصيرة تتجاهل إبداع عز الدين نجيب في هذا المجال. وصحيح أن الفن التشكيلي إحتل أغلب

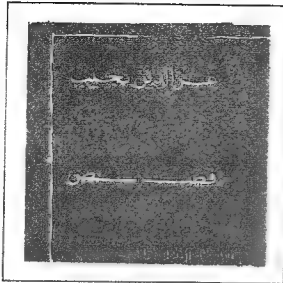
هذا البناء، فيفتقد أهم أركان صموده، كأي بناء هش غير متماسك، والغموض الفني الجميل هو ذاك الغموض المتجانس مع «حالة» الشخصية والمتداخل في عالمها، بحيث يشكلان معاً شكل العمل الفني وروحه، وبغير ذلك يكون الغموض زخرفاً قميئاً لافتقاده تلك الروح التي تقيم معه «عالمنا» - أي كان هذا العالم- ولكنه ذو ملامح وأبعاد وظلال- وهذا ما صنعه عز الدين نجيب في أغلب قصص المجموعة، فرأينا الغموض يتداخل ويشتبك مع «حالة» الشخصية - بل - وهو الأهم- رأينا موازياً ومتجانساً معه.

في قصة «قطار الشمال» نواجه بذلك التناقض الحاد: مدينة تنبض بكل مظاهر الحياة ومع ذلك فهي تخلو من البشر هذا التناقض تجلوه «وحدة الزمن» أو تلك اللحظة التاريخية المحمل عليها الحدث، فالبطل بعد أن يفاجأ بخلو المدينة من الناس يقول «خطر لي أنه ربما حدث غارة على المدينة، والجميع الآن في المخايئ» وهذا الخاطر بالطبع لا يكفي، لأنه يدور في ذهن البطل، فتعقبه هذه الإشارة الدالة «جذبت صديقتي نحو مخبأ المحطة».

إذن فما كان خاطراً في ذهن البطل يؤكدده الواقع النافي لإحتمالات الظن، ولأن الغموض الفني الجميل هو ما يحسه القارئ ناتجاً من داخل العمل- أي ليس مفروضاً عليه ومقحماً- فإن عز الدين نجيب يقدم لنا أكثر من مثال في هذه المجموعة على هذا الغموض الفني. إنه- في سطرين- يقدم لنا الغموض وإشارات الدالة، كمن يقدم الشرطة وحلها، فبعد أن يجذب البطل صديقتة نحو مخبأ المحطة يقول «هبطنا السلالم المؤدية إليه تقوينا الأسهم. وجدناه خالياً تماماً. أصبح للصمت في المخبأ صوت غريب، كأنه بقايا صيحات وهمسات الناس المذعورة حين

كانوا مكسرين فيه منذ لحظات». فهنا نقلنا الكاتب- بصياغته الفنية السلسلة- من الخاطرة الى الواقع، الى توحيد الخاطرة بالواقع، ويجمل سريعة وقصيرة، وبلا أدنى تعسف أو تصنع. وفي موضع آخر يكون القارئ قد تأكد لديه هذا الإحساس بـ «وحدة الزمن» في هذه اللحظة المحددة للمدينة. يقول البطل «لو أن هناك غارة لكننا قد سمعنا صفارات الانذار». هنا أيضاً- في جملة واحدة- نحس الغموض متفتحاً، فعند هذه المرحلة من تجول البطل في المدينة، وبعد أن هبط هو وصديقتة الى مخبأ المحطة، وبعد أن ربط بين إختفاء الناس ووقوع غارة على المدينة، تكون «وحدة الزمن» أو «لحظة الحدث» قد تحددت بشكل قاطع فالمدينة في حالة حرب، أو كانت في حالة حرب، ولم نعرف- ولم يشأ الكاتب أن يفصح- إن كانت قد إنتهت أم لا، أو إن كانت ستستمر أصلاً. ومن هنا فإن الإشارة الفنية الدالة تدخل في جدل مع الواقع الحي دون أدنى مباشرة، فبالرغم من أن القصة كتبت ونشرت عام ٦٩- نزوة حرب الإستنزاف بيننا وبين العدو الإسرائيلي- فإن الكاتب- كما أنه يرفض الغموض المستغرق على نفسه- فإنه كذلك لا يلجأ الى الربط الآلي بين الدالة الفنية وبين الواقع، لأنه- كأي فنان صادق- إنما يصنع «واقعة الفني».

مجموعة المفاتيح الدالة الثانية نعثر عليها في شخصية الصديقة، فهي تختلط وتتشابها في ذهن البطل- بالمدينة، فهو عندما يسألها عن بيت الأسرة تحدثه بحماسة «عن عراقة أسرتها في المدينة» وتشير الى «لافتة بشارع يحمل إسم جدها، والى لافتات ضخمة لمحلات تجارية تحمل أسماء لأفراد من أسرتها» وبدلاً من أن تصحبه الى بيت الأسرة، تذهب به الى



فمن هي هذه الصديقة المراوغة الشبيهة بمدينتها الغامضة؟ ومن هم الناس المكلف البطل بتوصيلهم؟ وإلى أى مكان؟ هنا تحيلنا القصة إلى الإشارة الدالة الرابعة، فإذا كانت المدينة بلا بشر، فإن الصديقة تعلق على تمسك البطل بالناس المسئول عنهم قائلة «هاهم لا يشعرون بك، وإن يهتموا إذا نزلت»، والصديقة لاتغالى فى حكمها عليهم، فالبطل نفسه يصفهم فى بداية القصة بأنهم «كثل الأجساد التى تسد النافذة تماما... الكتل المتلاحمة الفائضة عن المقاعد والمرات، حتى المساحة الصغيرة المتبقية فى أعلى النافذة- بعد الأجسام والرؤوس المضغوطة فيها- سدتها ستارها من الأقدم المتدلية من فوق أرفف الحقائق». وعندما يقول لها «كيف أتركهم بعد أن قطعت معهم كل هذا المشوار؟» ترد عليه «أنت لاتعرف حتى أين سيلقون بهم».

وإن فإين أنقارئ يستطيع أن يجمع هذه الإشارات المتفرقة، فيجد نفسه إزاء لوحة تغمض وتشف، يأسره تشكيلها الجمالى وتشدده إشارات الموحية، التى توحى ولاتحدد شيئا بعينه، وعليك أن تتعامل مع هذه اللوحة فى كليتها. فالبطل محاصر بالإغتراب من جهتين:

كازينو مهجور من طابقين. وفى إشارة ذالة، عندما تسأله رأيه فى مدينتها فإنه يقول: «إنها تشبهك.. ساحر قمر اوغة».

هذه الشخصية المراوغة، لا يمكن الإقتراب منها إلا فى ضوء مجموعة الإشارات الدالة- الثالثة- وهى الخاصة بطبيعة المهمة الغامضة المكلف بها البطل، فيعد أن إتحدا جسدا هما وانسحبا الى «قاع دوامة عميقة محمومة»، وبعد أن ينتشر الظلام فى المدينة، ينتفض فجأة متذكراً الناس المكلف بتوصيلهم فيقول لها فى خزم «إسمعى... هيا نعود إلى المحطة» فتد عليه بثقة «أنت مجنون... أنت تعرف أنه لن تأتى قطارات أخرى». فى هذا الحوار يحدث تصاعد فى تعميق الغموض وفى تفسيره فى أن واحد. فيقول البطل لاتحاولى إقناعى... لقد تركتهم وتبعتك» فتد عليه «أنا لم أرغلك... لقد نزلت بإرادتك» ولكنه يراه من وجهة نظره شيئا مختلفا «كنت تعرفين منذ لقيتك أنني سأنزل معك... كنت تسحبيننى إلى هنا دون أن أدري.. ببطة... فى كل يوم كنت أفقد شيئا.. كنت تعرفين.. واليوم فى الظلمة.. حين نزلت معك.. فقدت آخر ما تبقى لى»

الناس الذين لا يشعرون ، والناس الذين يفتقون ، ثم إستسلامه لهذا الإغتراب بالنزول فى المدينة/ المتاهة ، لينخل هو الآخر فى «حالة» الإغتراب العام، الذى هو إغتراب شعب فى وطنه. إنه بؤرة الشمس المنعكسة من مرآة مشاكسة . وما الصديقة إلا تعميق لهذه الغربة ، فتشبيهاها بالمدينة لايعنى التطابق ، وإنما يعنى أنها جزء من هذا النسيج العام (وهى تذكرنا بنادية ونجوى فى قصة «الملوك») هذا النسيج الملتحم بالمكان فى بنية العمل، والسابع فى الغموض والشفافية فى آن واحد .

.....

فى قصة «أغنية الدمية» نجد «الأم» التى لم تنجب، ومع ذلك تعيش وهما جميلا بأنها صارت تمتلك طفلا حقيقيا .

فى هذه القصة المغلفة بالغموض - بل أشد الغموض- لايقم عن الدين نجيب بناء هندسيا مغلقا، وإنما لأنه فنان صانع فإن رؤاه الجمالية تنبثق من رؤاه الاجتماعية والانسانية، لذلك تأتى الإشارات الدالة فى قصصه لتربط بين الواقع والخيال صانعة جسراً- وإن كان خفياً- بينها وبين شفراتها .

فهذه المرأة (الأم) التى أقامت بناء كاملا من الوهم، إستطاع الكاتب- الذى تخلقت على يديه- أن يقنعنا بعالمها، بل وجعلنا نعيش معها فيه ونصدق أنه عالم حقيقى، ويعد القراءة فإن القارئ يردد لنفسه «نعم فهذه الأم التى لم تنجب، وإن كانت قد أقامت بناءً من الوهم، جعلتنا- فى البداية- نصدق أنه عالم حقيقى، إلا أننا - فى النهاية- نصدق أيضا، أنه «حقيقة عالمها، ولايمكن أن يكون لعالمها حقيقة أخرى»، فعز الدين نجيب يتعامل مع الوهم هنا على أنه «حالة» وما المرأة / الأم، إلا «وحدة

الشعور» أو «مركز الشعور» داخل هذه الحالة. وكان لابد من إقامة بناء مقابل لهذه الحالة ، فجاء البناء متسقا ومنسجما ، لأنه جاء من داخل التجربة الفنية وليس من خارجها . فهذه المرأة التى «تعيش» الأمومة كحالة وحدانية متواصلة ، تقيم بناء عالمها الخارجى موازيا تماما ومتسقا تماما مع عالمها الداخلى، فالحضانة التى تقصدها لتبحث فيها عن طفلها، ليست الحضانة الواقعية المتعارف عليها، فهى تختار المكان المتسق تماما مع حالتها الشعورية (١) يصف الكاتب أول إنطباع لها عن هذه الحضانة «وقفت أمام البوابة الضخمة تنتظر من يفتح لها، من بين قضبانها وخارفا الحديدي الدقيقة رأت الإتساع الهائل للفناء الخالى، إلا من بعض شجيرات يابسة تتناثر هنا وهناك». ويعد أن دخلت تسيير محتضنة «الصندوق الذى يحوى الطفل الدمية، ينبعث الصهد من التراب الساخن، يربص أمامها ظلها الأسود». ولاترى إلا «المساحات المترامية المجدبة، العشائش الجافة وأشجار الشوك» وعلى الفور تتسأل «هنا يلعب الأطفال؟ ولكن أين هم؟»

«أخيرا لاجت أمامها واحة ظل تحت أكمة من الشجر لمحت أطيافا بشرية تحرك خلالها إستمدت من ذلك طاقة جديدة وأسرعت تعود، خرجت من بين الأشجار مجموعة من النسوة الشابات، يتأوين شب عاريات. لم تقع عينها

(١) ينطبق على هذه القصة الدور العضوى للمكان فى بناء القصة وفى أغلب قصص المجموعة وبصفة خاصة قصص «قطار الشمال»، «مشهد من وراء السور» «الزوايا» «الملوك».

شعورهن، تمديدها خسارة، لا أحد يلتفت إليها، والطفل الدمية ينتقل من امرأة إلى أخرى، وهى تدور بينهما لمقاعة، فجأة وأت إحدى ساقيه مظلوعة فى يد امرأة، صرخت مروعة، لكن الصراع بين النسوة إستمر ، حتى تحول الطفل الدمية بيد أيديهن إلى أشلاء ممزقة».

هذا البناء الخارجى الذى نسجت تخيلات ومشاعر امرأة «تيمش» حلم الأمومة المتواصل، لاكتشفه القارئ إلا فى نهاية القصة «فمنذ نزولها من المترو وتوجهها إلى «الحضانة» للبحث عن «طفلها» ونحن نصديقها، ونصدق ماقلته عن زوجها من أنه سبقها بالطفل الى «الحضانة» ولكنها عندما تعود إلى البيت وتتواجه مع زوجها وتلح فى السؤال عن «طفلها»، فإن الزوج بكلمات بسيطة- يفك عقد هذا النسيج المتشابك، ويمرر لنا حقيقة هذا البناء، فتكتشف- لأول مرة- إنها هومن صنع تخيلاتها أو وهما. يقول الزوج فى السطور الأخيرة من القصة «كان المتروكيوم الحشر أين ذهب؟ لم أصدق أنك إستطعت النزول من باب الجحيم كدت أسقط تحت العجلات حين أردت أن أقفز خلفك .. خفت عليك.. إنك مازلت ضعيفة وقد أمرك الطبيب بالراحة» ثم يختتم كلماته البسيطة.. الجارحة.. الكاشفة، بهذا السؤال «لكن على فكرة» أين الدمية؟»

بعد أن هدم الزوج صرح البناء الوهمى الذى أقامته لعالمها الداخلى، يكون هذا العالم الداخلى للمرأة قد تغفل فى وجدان القارئ، وبالتالي فإنه لاينشغل بلى تفسير- رغم التفسيرات العديدة والمتنوعة- بل يكتفى بالدخول فى «الحالة» التى تعيشها هذه «الأم» التى لم تتجب، ويحاول إعادة إقامة البناء الذى سعت إلى نسجه، وإن كان يعلم أنه سوف

على طفل واحد» وعندما تسألهن عن الأطفال فإنهن يضحكن «ضحكة طويلة منقمة ذات ذيول»، وإن تتواصل الضحكات تقول لهن «كيف يأتونكن على الأطفال وأنتم بهذه القسوة؟» ارتفعت الضحكة الجماعية من جديد، فتسأل هذا السؤال البسيط العميق «هل أنتم الحاضنات أم الأمهات؟» وحيث تتكرر الضحكات فهى تراها شيئا آخر «ليست تعبيراً عن مرح أو سخرية أو دهشة أو جنون. إنها تبدو كما لو كانت كلمات فى لغة خاصة بهن يتفاهمن بها وحدهن. ولولم تسمع فى النهاية- بعد أن خيم الصمت نسبياً- إحداهن تسألها عن شكل الطفل، «ظننت أنهم مخلوقات من كوكب آخر لايعرفن لفتنا».

وتستمر فى إقامة البناء الخارجى الموازى لحالتها الشعورية حتى يمتزجا، فبعد أن عرضت عليهم الطفل الدمية رأتهم هكذا «كانما إنقضت عليهن صاعقة... توقفت ضحكاتهن. فجأة جمدن فى أماكنهن مدهولات.. أخذن يقتربن منها فى بطاء وعيونهن على الطفل الدمية.. عيونهن التى تبذل منها أى أثر للعبت وتوهجت بحنان غريب، مدت إحداهن يدها نحو الطفل الدمية فى تردد وهمست «هل تسمحين لى أن أحمله لحظة؟» ناولتها الطفل الدمية غير مصدقة . حملته المرأة بكل ماتملك الأم من رقة.. قربته من وجهها المائل على كتفها، تثبت عليه عينين تفيضان أمومة».

ولكن عندما تشتد الرغبة بهن جميعا لرؤية الطفل الدمية، وعندما يتخاطفنه فيما بينهما ويتنازعن عليه، عندئذ يتغير بناء العالم الخارجى تماماً ليتلام مع حالتها الشعورية «جن جنون الأم وهى ترى طفلها الدمية يكاد يتمزق بين أيديهن إندفعت نحوهن تصرخ ، تشد

يهدم- فى النهاية على رأسه وعلى رأسها .
ويظل- القارئ- يفكر فى مصيرها بعد وصف
الكاتب لرد فعلها بعد كلمات الزوج فى آخر
سطرين «بنفس الوجه الصخرى تنهض.. تفتح
باب الشقة.. تجتاز الممر نحو السلم.. تهبط
ببطء .. درجة درجة.. الدرجات مظلمة.. تقفص
.. يبتلعها الظلام البارد».

فى هذه القصة- وغيرها من قصص
المجموعة- يقتحم عز الدين نجيب ذلك العالم
الأسر، عالم الغموض الفنى الجميل، ويحقق
بإقتحامه هذا تلك المعادلة الصعبة التى فشل
كثيرون فى تحقيقها، لأن قصصه وإن كانت
لا تفصح فى تومئ وتوحى. والغموض يأتى-
بناء ولغة وعالمًا - من نسيج التجربة الفنية وليس
مقحما مفاتيح شفراته. إن الوردة لا تقول شيئًا
محددًا، ولكنها تحمل مكونات الكائن الحى،
فلها لون محدد ورائحة مميزة.

.....

إن ما يميز عز الدين نجيب هو إستيعابه
لروح الحداثة من جهة وعدم إنسياقه لشكلها
الأوروبى من جهة أخرى، وتلك المعادلة لا يمكن
الوصول إليها إلا إذا إنتبه الكاتب- أى كاتب-
لمجمل الفروق الحضارية بين الشعبين المصرى
والأوروبى. وهذا مادفع مجموعة «أغنية الدمية»
بحداتها المتفردة. يقول الأستاذ إيوار الخراط
فى ندوة عنها بإذاعة البرنامج الثانى أنها كتبت
«فى إطار الأسلوب الحديث الذى اعتقد أن
الكاتب يعرفه ويملك ناصيته بشكل كبير». ومع
ذلك فإن عز الدين نجيب لم يكتب «القصة
الرمادية» ولم يكتب بـ «الأسلوب البارد» أو بـ
«اللغة المحاييدة» وهى الأشكال التى بهرت
الكثيرين.

وإذا كان بعض الكتاب يترفعون وآخرون

يستحون أن يكون للعمل الفنى «معنى» فإن
المعيار هو «الصدق الفنى» ، وهذا الصدق الفنى
لا يتأتى لأى كاتب إلا بتوافر شرطين لازميين:
المعرفة بأساليب الكتابة والثانى المعرفة بالعالم
الذى يكتب عنه.

فى هذه المجموعة، فإن القصص التى تتسم
بالغموض الفنى، نجد أن العالم الذى تعاملت
معه- أو الفضاء القصصى كما يسميه بعض
النقاد- يتمحور فى ثلاثة تنوعات أساسية:

الأول: عالم فانتازى ونجده فى قصة واحدة
«مشهد من وراء السور» حيث مجموعة من
المصطافين يحوم فوقهم- فجأة- كائن خرافى،
وبعد حالة الرعب الطبيعية التى تتلبسهم، تبدأ
روبود أفعالهم على مستويين: الرؤية وكيفية
النجاة. وتبدو مهارة الكاتب فى هذه القصة، فى
هذا التزاوج بين الكائن الأسطورى و«المكان»
شبه الأسطورى الذى يدور فيه الحدث، فهو
عندما يصف السور الذى يلجأ اليه المصطافون
فإنه يتجاوز المستوى الواقعى ليخلق واقعًا فنياً،
موازيا له ومستقلاً عنه. والكاتب يوغل فى ذلك
حتى يتحول المكان من مسرح للحدث الى نسيج
فى بناء القصة. فهذا السور لانهاى الطول،
نضع أناملنا على تنوءات أحجاره، وتطل علينا
فتحاته الرأسية الحادة المتباعدة، تلك الفتحات
التي تبدو «كفتحات اللباد أو مزغل الرماة فى
الحصون القديمة» فى هذا الوصف حيث تمتزج
آثار التهدم بالتجريح ، حيث تتداخل الألوان
وتتعدد طبقاتها ، حيث الكثافة تتلوه شغافية،
وكأننا نشاهد فانوساً سحرياً ، هذا الوصف
أضفى على المكان طابعاً أسطورياً، فكان هذا
التألف الهارمونى بين المكان الأسطورى وبين
«الكتلة الوحشية السوداء المتعددة الرؤوس»

العالم الثانى: عالم كابوس، وأبرز مثال له

قصة «أغنية الدمية». حيث المرأة التي «تعيش» حلم الإنجاب (رمز للعطاء) بل وتمارس طقوسه. ولكن حلم الأمومة ذاك يحبطه - أو يجهض - العالم المحيط بها. فالمكان الذي تتوقع أن ترى فيه طفلها (الحضانة) كابوسى المعالم، والمشرقات على الأطفال عابثات خليعات، فجاءت صورتها عن الطفل متسقة مع هذا العالم، فهذا الطفل هو ثلاثة أطفال يتبادلون المواقع: فهو طفل حقيقي أو همتنا به فى بداية القصة، وهو طفل مشوه تصورت أن الممرضة وضعت فى سريرها بعد أن سرقت طفلها الحقيقي، ثم هو الطفل الدمية، وهو الحقيقة الوحيدة المؤكدة كما جاء على لسان الزوج. فكان من الطبيعى لشخصية مثلها شخصية ترفض العالم المحيط والمجهض لحلمها، وفى نفس الوقت لاتجد سبيلا للمقاومة الا الدخول فى حالة من الوهم الكامل. كان من الطبيعى أن تفتح باب الشقة وتخرج لـ «يبتلعها الظلام البارد».

الثالث: عالم المتاهة، ويتمثل فى خمس قصص: «قطار الشمال»، «الملوك»، «الزوايا»، «الحارس»، «طريق الكثبان الرملية». فى هذه القصص نجد أن «الضياء» هو الطائر الجارح المحوم فوق رؤوس أبطالها، والملفت للنظر أنه قدر مشترك بين الأبطال الذين لهم أهداف محددة ولكن يتم إبعادهم عنها، والابطال الذين بلا أهداف يسمعون إليها. وهذا الضياء ليس قدراً ميتافيزيقياً وإنما هو إنعكاس للواقع بمستوييه: الإنسانى (أى علاقة الشخصيات بعضها ببعض) والاجتماعى (وفق لحظة تاريخية محددة وبكامل معطياتها) وهذا الضياء أخذ صورا عديدة من المراوغة لإجهاض حلم الشخصيات أو حتى مشروعات أحلامهم.

البطل فى «قطار الشمال» لا يكمل مابدأ،

ويتخلى عن المهمة المكلف بها، وينزلق مع صديقتة فى مدينتها. والصديقة والمدينة وجهان لجدار واحد. مدينة ساحرة شبه أسطورية، وصديقة مراوغة تسحبه إليها. فى هذا الفضاء القصصى يكون البطل قد وصل الى ذروة الاستلاب، فحتى الأشخاص المسئول عنهم لا يشعرون به، ومع ذلك فإنه لا يكف عن التفكير فى مهمته. ويظل - حتى السطور الأخيرة - يحسوه الأمل فى وصول قطار الشمال، ذلك القطار الذى يسير فى اتجاه قريته فالبطل وقد أدرك تخاذله تجاه الناس المسئول عنهم، فإن هذا التخاذل يذكره بقريته، أى أنه يدرك أن أزمته تمتد الى جذر الإنتماء. فإذا بالمكان الاسطورى العبثى، تلك المدينة النابضة بالحياة، الممتلئة بالخبايا ولاحرب، يجهز عليه تماما وتكتمل دائرة الضياء.

والبطل فى قصة «طريق الكثبان الرملية» له هدف، فهو يرى أن الخلاص بعد هزيمة ٦٧ هو المجابهة مع العدو، ولكن القوة المصرية المرابطة عند الحدود تمنعه بل وتحتجزه للتحقيق معه لمجرد أنه لا يحمل بطاقة هوية، وتدع زملاءه يعبدون سالمين لانهم تنكروا للمهنة المتفق عليها، بل وانكروا معرفتهم بالبطل، وفى نهاية القصة نصل الى ذروة الكابوس، اذ تفاجأ بعودة أصدقاء البطل ليلاقوا نفس مصيره، فقد عادوا يبحثون عن هوياتهم السابق انتزاعها منهم فلم يعترف بهم.

والبطل فى قصة «الملوك» عاشق ومناضل، ولكنه يعيش «المتاهة» فى العشق والنضال. أحب تجوى وأحبته، ولكنها تهجره وتهجر الوطن لأنه منشغل عنها بـ «اجتماعات القلعة». وبعد أن تهجره يكتشف عقم الاجتماعات، فيذهب الى القلعة ليحصل على خطابات من تجوى التى

أحلامهم المشروعة- حتى البسيط منها-
مجهضة، ولأنهم يكتشفون أن الواقع واقعان،
وأن الزيف هو السائد، فكان طبيعياً أن يدركوا
أن ثمة عبثية تنخر عظام عالمهم، وكان منطقياً
للقارئ أن يدرك أن تلك العبثية لصيقة بعالم
أبطال القصص، وإنها خرجت منه وأحد
إفرازاته.

وكاتب هذه المجموعة له موقفه السياسي
والنضالي، المنحاز لصالح الإنسان والوطن،
ولكنه عندما يكتب القصة فهو يقدم فناً متميز
فيه المواقف والآراء بالفن وخصائصه. وتلك
المعادلة- الصعبة بحق- هي ماسعى ويسعى
اليها الفنانون الجيدون: أن يطرح الكاتب رؤاه
الفكرية والاجتماعية ولكن ضمن سياق الفن
وشروطه. والفنان الذي يضع يده على تلك
المعادلة هو الذي تبدأ عملية الخلق عنده من
لحظة تفجر الخيال. يطلقه ماشاء له الانطلاق
ولكن على أجنحة من الواقع. يقول الكاتب
الأرجنتيني بورخس: «إن أعظم ما يمتلكه
الإنسان هو الخيال». أما ماركيز فيقول
«الخيال هو في تهيئة الواقع ليصبح فناً».
ويقول أيضاً «الغرائبي يأخذني ولا يبقى من
الواقع الا أرض القصة» والخيال في مجموعة
«أغنية الدمية» هو الذي حول الواقع الى فن،
تقرأ القصة فتخلق في عوالم شتى ولكن يظل
صدى الواقع حاضراً حياً.



تركبتها مع نادية، ولكن المجتمعين في القلعة
يحاصرونه ويطلبون منه أن يسلمهم رسومات
لاتخصصهم، ويفاجأ بنادية توافقهم وتطلب منه أن
يستجيب لرغبتهم، وهو عندما يشم عطر نادية
المراوغة ينذكر نجوى، بل إنه يخلط بين
إسميها، في هذا الجو السرايبي للقلعة، فإن
الحصار يكاد يطبق على البطل من كل جانب
فهو محاصر بالعيون الزجاجية، بالمشروعات
الكلامية، بإجهاض الحب بهروب نجوى بجوفها
من السياسية، بمراوغة نادية وغموضها، ذلك
الغموض الذي يكثف لدى القارئ أنها إمتداد
لنجوى أو هي نجوى أخرى أو نجوى نفسها
لوعادت ثانية، ثم يأتي المكان ليعمق ذلك
الحصار، ليؤكد إنغلاق الدائرة وأن كل العوامل
تتجمع لاستلاب حرية البطل (الذي هو بلاإسم
كما في معظم المجموعة) وعند ما يقرر الفرار
من تلك المتاهة وذلك الحصار، يجرى الى
«الشارع» ومنه الى «النهر» ثم ينتهي عند ذاك
«الميدان» الواسع. وهناك يكشف أنه في «قلب
الصخب الضريع وحدي، الا من حقيبة سوداء
تحمل خطابات حب ليس لها ربود».

والملاحظ أن عالم المتاهة أو العالم الكابوس
أو الفانتازي مغلف بروح عبثية. ومن هنا نجد
أن ثمة ضرورة لأن يعرف القارئ تواريخ كتابة
هذه القصص، فهي كتبت في الفترة من
٦٨-٧٢، أي الفترة التي لحقت هزيمة ٦٧
وسبقت معركة أكتوبر ٧٣، فترة «اللاسلم
واللاحرب»، فترة الضباب والتوهان والضياح، بين
شعارات النظام الطنانية والواقع النقيض، بين
إستعداد الشعب للتضحية والواقع المجهض.
ولأن قصص «الغموض الفني» في هذه المجموعة
تعاملت مع هذا العالم الكابوس السرايبي، ولأن
أبطالها مهمومون بقضايا الإنسان والوطن، ولأن

لماذا منعت «الناقد» في مصر؟



والوصول إلى مشعبيها، وإلى القراء الذين اهتموا بها منذ صدور عددها الأول.

لماذا تمنع «الناقد» من الوصول إلى الكتاب الذين أسهموا في الكتابة إليها، بل وفي بلورة وجهها الثقافي ووجهتها المستحرة من عقد التحيزات الثقافية، المتفتحة على كل التيارات الأدبية والفكرية الجديدة.

لماذا تمنع «الناقد» في مصر؟

لماذا تمنع «الناقد» من الحضور في الحياة الثقافية العربية في مصر، وهي التي ساهمت وبفعالية في العودة إلى التأكيد على وحدة الثقافة العربية، رغم التناقضات التي تتألف منها هذه الوحدة.

لماذا تمنع «الناقد» في مصر، وهي منبر لا يفرق بين ما يطلع من مصر، كمركز ثقافي حضاري، وبين ما يطلع من المراكز الأخرى المحيطة به والمتفاعلة معه

نشرنا، في العدد قبل السابق، خبراً عن منع مجلة «الناقد»، التي تصدرها - في لندن - دار رياض الريس للنشر. طلبنا الكلمة/الصرخة التالية من مدير تحرير «الناقد»، الشاعر السوري نوري الجراح، لننشرها هنا تعبيراً عن ضم صوتنا إلى صوته، لنقول، معه ومع كل محب للفكر والأدب ومؤمن بحريتهما التي هي من حرية الشعوب: أرقصوا أهدبكم هن «الناقد»، أوقلوا منع الناقد عن الدخول إلى مصر.

لماذا منعت «الناقد»؟

لماذا تمنع «الناقد» فجأة عن دخول مصر

من إبداع ونقد وجدل؟

لماذا تمتع «الناقد» من العبور الى مصر؟ بعدما أفسح لها في الدخول، من دون أن يكون لأصحاب كلمة المنع، أية تفسيرات لاعتدائهم على هذا المسعى اللاتقافى؟

لماذا تمتع «الناقد» من الحضور في مصر؟ وماهى ياترى المسببات التى استوجبت منعها فاستند اليها أهل الرقابة وفقهاؤها والمفسرون؟

فى كل عدد من أعدادها كان لـ «الناقد» جولة مع إبداع عربى من مصر، وفى كل عدد من أعدادها حلت «الناقد» الى مصر إبداعا عربيا جديدا ومغامرا وأصيلا، وسموالا فكريا، وجدلا آثارته قضية، وكل هذا الذى احتفلت به «الناقد» كان حارا ولافتا، ومسؤولا، فبأى ميزان وزن الرقيب «الناقد» وبأى شريعة حاكمها وأصدر حكمه وسد باب مصر دونها.

لقد احتفت «الناقد» بالثقافة فى مصر بصفتها مركز إشعاع وأرضا خصبة وغنية، فكان لها شرف نشر نتاج شعرى وقصصى وتقدي، لحمد عفيفى مطر، غالى شكرى، صبرى حافظ، ادوار الخراط، محمود الوردانى، عبد الحكيم قاسم، جمال الغيطانى، يوسف ابورية، ابراهيم أصلان، محمد المنسى قنديل، محمد البساطى، خيرى شلبى، سعيد الكفرأوى، اعتدال عثمان، محمد المخزنجى، اسماعيل العادلى، يوسف الشارونى، الفريد فرج، فاروق عبد القادر، نبيل فرج، محمد سليمان، محمد كشيك، وليد منير، حورية البدرى، أسامة ابو طالب، جورج البهيجورى، حلمى سالم وغيرهم من المبدعين والمفكرين فى مصر... قرأت ماكتبته مجلة «أدب ونقد» الصادرة عن حزب التجمع، وخصوصا تساؤلها حول ما إذا كان منع «الناقد» سببه (موقفها من حرب الخليج، وهو الموقف المختلف عن موقف السلطات المصرية، حيث يندد بوجود القوات الاميركية والاجنبية فى الاراضى العربية) لهذا السبب حقا منعت «الناقد» من اجتياز سور مصر الى مثقفيها ومبدعيها وقرأتها الذين رأوا فيها منبرا ديمقراطيا للادب والنقد؟

لقد ظل تساؤل «أدب ونقد» وأهايتها

بالمسؤولين إعادة النظر فى منع «لناقد» دون استجابة أو اجابة من جانب الرقيب. فهل جاء اليوم الذى لن يتنفع فيه منبرا حرا.. أن يشهد له منبر حرك «أدب ونقد» شهادة ترى فى المجلة «واحدة من المنافذ الثقافية والابداعية الهامة فى الوطن العربى». وهل جاء اليوم الذى لم يعد فيه لتعبير «حرية الرأى» معناه الفعلى فى بلد يؤمن بفكرة الاختلاف فى الرأى ويجيز التعددية الثقافية، فيسود الرقيب ويتحقق تخوف «أدب ونقد» من أن هذا المعنى سوف يكون مهددا ما لم يعد النظر فى قضية منع «الناقد» (حتى يكون للقول بحرية الرأى لدينا مصداقية أكيدة).

أن وصف «أدب ونقد» وهى مجلة ابداعية فكرية رصينة لمجلة «الناقد» بصفتها مجلة شهرية ثقافية ديمقراطية تتسع لكل ألوان الفكر والابداع وتعنى بحرية الكاتب والكتاب لهو وصف تستحقه «الناقد»، فلقد تمكنت هذه المجلة الصادرة من المغرب اللندنى حيث نخبة من المثقفين العرب الهائمين على وجوههم، الذين قلقوا وقلقتم بهم جغرافيات بلادهم، وحيث كاتب لم يبرأ من فكرة المنبر الجامع الاضداد يتبعه لجلد المشهد هو رياض الرئيس، أقول تمكنت هذه المجلة من ان تكون موقفا لابداع ونقد، وساحة سؤال فكرى وجمالى، ليس لمبدعين ومفكرين مغتربين عن بلادهم وحسب، وإنما لمبدعين ومفكرين مغتربين فى بلادهم أساسا، ولعل مراجعة اعداد تزيد على الثلاثين منها، تكفى لاعطاء صورة عن الزخم الذى تمكنت «الناقد» من احتوائه فى صفحاتها وصبه فى ساحة القارئ، فهى مجلة عربية تصدر من خارج ولكن بالتحام فعلى وحقيقى بدواخل... وبيئات الادب العربى وساحاته، تحكمها نظرة ترى الى الادب مسؤولا، على الرغم من انحيازها الى جانب المغاصرين من الادباء ويحركها قلق الجمال لديهم، وترى الى الثقافة العربية بصفتها كلا لا يتجزأ.

فلماذا منعت «الناقد» من دخول

مصر؟...

في تقرير الممرض

محمد بن حمدة

هذا «الآخر» الذي نجهل عنه، في تقديري، كل شيء، سيما توفره على استعداد فني وعلى إحساس جمالي. ويذكر في هذا السياق أن المعرض يندرج ضمن نشاطات «الاتحاد الوطني لجمعيات أولياء وأشخاص المتخلفين ذهنيًا unapei» والذي يشرف على أعمال المؤتمر الدولي العاشر حول المتخلفين ذهنيًا، والذي انعقد بباريس على مدى أيام ١٨ جويلية (يوليو) - ٢٠ أوت (أغسطس) ١٩٩٠. وإضافة إلى معرض اللوحات من رسم متخلفين ذهنيًا، إفتتحه الرئيس ميتران ١٨ جويلية واستمر حتى يوم ٢٠ أوت بالسوربون، فإن المؤتمر احتوى على عرض موسيقي من أداء فرقة «الجمعية القطرية لأصدقاء أولياء الأطفال غير المندمجين» adpei، وعلى حفلات موسيقية وراقصة. كما تضمن المؤتمر حفلا موسيقيا من إحياء موسيقيين متخلفين ذهنيًا ومصحوبا بعرض مسرحي من أداء فرقة جمعية «أولياء الأطفال غير المندمجين».

يحدد إلقاء نظرة أولى، إجمالية وسريعة بدا

إن كان «إمرؤ القيس» قد أنشد قديما، متحدثا عن شعره وعن هيامه حديث المريض المشتكى من أوجاع عنته:

بكل تدأينا فلم يشف ما هنا
على أن قرب النار خير من البعد

فإن «أرتو» جزم في المقابل، وما بالعهد من قدم، أن «الحال هو من السوء بحيث غدا من مصلحة من كان مريض الوعي أن لا يفادر مرضه» وذلك على اعتبار أن «المرض» يصبح، في مثل هذا الحال، وقاء للفتى من مضاعفات التأقلم مع مجتمع جعل من حالة السوء مرادفا للاثقيادية والنمطية والترجسية...

بكلام آخر، كان الفنان على الدوام مريضا باختلافه عن الآخرين، وكان مرضه هذا، على مر الأزمان، سبب نفور الكثيرين منه، كما كان، وفي نفس الوقت، مبعث إغرائه لآخرين عديدين. وعلى أساس من الاعتبار الأخير قصت بزيارة معرض الرسم الذي نظمته هيئة المؤتمر العالمي العاشر حول المتخلفين ذهنيًا، يحركني الفضول للتعرف إلى

للعالم وللأشياء - وكذلك البدن - دور «المرنى» فإن من شأن النظرة الثانية فرقة هذا التوزيع للأدوار ليصبح كل طرف من أطراف العلاقة ناظراً ومرتباً في ذات الحين، وهو الأمر الذي يتيح فرصة الكلام والتعبير لمن حكم عليه طويلاً بالصمت المطبق كما يدعى من تعود على مجرد الثرثرة إلى الإنصات هو الآخر.

على ضوء هذا التحول في الموقف ويهدى من تلك النقلة المكانية فقط يمكن للمشاهد أن يفك شفرة لوحة «المنزل في الحقل» مثلاً. دون ذلك يعسر على أى كان أن يدرك أن اللوحة تبلور عبر صياغة قزحية معادلة المشاركة الكيانية (الأنطولوجية) التي تجدل بين أعماق المأوى ومراتب الكلأ حبلاً تخيلاً! إذ كأننا بقتامة الأزرق الذي يلف معظم أركان البيت، مضافاً إليه سواد نوافذ يفترض فيها أن تكون مضيئة بوصفها منفذاً للتلوّن المنسكب من الشمس، تدعونا إلى قلب النظام النهاري DIURNE لأشياء، لكنني نتمكن من حدس هناءات العيش التي تعشش بين الزوايا وضمن امتداداتها الحقلية، إن ليس في الحقل لون لا تشده إلى أزرق المنزل صلة نسب. ذلك أن قتامة الأزرق وإن كانت لاتنهض بوظيفة إشارة فإنها مع ذلك تقوم بمهمة الإحالة أذهى تعنى من حيث أنها لاتشيرومن حيث أنها تنبه إلى الغياب، غياب الشمس في الداخل والخارج بما يعطل وظيفة المنزل كعقار وكملك يتم توسله من أجل الانسحاب داخل مطاوى الذات..

لم تكن اللوحات المعروضة إذن نتاج تأمل عقلي ولم تكن مضماراً لإظهار المهارة، مهارة النسخ الذي يشرع لحق الإمتلاك (إمتلاك العالم والجسد)، بل كانت اللوحات في المقابل محض صدى لتجربة إنفعالية ولنظرة برية تصدر عن إحساس بحبوية المادة وباعتلاجات أشياء الطبيعة وبأصالة أسلوبيها في استنبات النظام من رحم الفوضى الأصلية واللا تعين الإبتدائي. هكذا وجدتني في حيرة من أمرى حين وقفت حيال لوحة «دوباي في» والتي تحمل عنوان «التحولات» فلقد

لى أن اللوحات تشهد بأمر غزير الدلالة ذلك أن من يقارن بين اللوحات المعروضة وبين ما ينتجه رسامون متخصصون يتبين أن المسافة التي تفصل بين الرسام المستورفي للنتع وبين الرسام المتخلف ذهنيها أضيق بكثير جداً من المسافة التي تنأى بعامة الناس عن ذلك المتخلف ذهنيها. حقاً لم تشتمل اللوحات المعروضة على اجتهادات تذكر بصراع «مارتان بارى» MARTIN BARRE مع واقعة انقسام اللوحة إلى خلفية وإلى هيئة، أو بمحاولات «لوفاف» سبر لذة التكرار المجاني والغير هادف.. مع ذلك، فقد تهيأ لى أن أواصر القربى بين هؤلاء وأولئك ليست معدومة بل ولعلها جد وثيقة. ففى ظنى أن وحدة الموقف تشد جميعهم إلى جميعهم فيما وراء تعدد الصياغات الشخصية والتخريجات الفردية. ونقل على الفور أن وحدة الموقف المشار إليها قد تعينت على هيئة حقل تام الجذبة من مسامته السيولة وللزوجة. ولعل أحالة هذا الحقل المختلف عن المكان الهندسى المرسوم بالإمتداد هي السبب في تحييز اللوحات المعروضة لمجال هو على وجه الحصر قضاء لونه، أى أن الألوان هي أناته المركزية بل قل الوحيد. فلا اثر فيه للأشياء، وللأدوات النغمية (ماعون) ولاحتى للكائنات الشخصية، حتى اللوحات التي قامت برسم مسحات أصحابها خلت من كل حس فوتوغرافي. مختصر القول، أن فضاء اللوحات، يتركز خارج مضمار المعتاد، وفيما وراء معقولة المألوفية. ولعله، لأمر كهذا، بإمكاننا القول أن اللوحات المعروضة تسدى للمشاهد - المرید (بالمعنى الصوفي للكلمة إذ قوام المشاهدة في هذا المقام استعداد للمشاركة) إنطباعاً بأن رهان التجربة تحرير للنظرة LA VISON من أشرف الفكرة. لامحالة فإنه لاسبيل لنظرة خلو من فكرة، سواء كانت واعية أو لاواعية، مع ذلك فشتان بين نظرة لم تتطلع إلى ماحولها إلا بإيعاز من الفكرة وبين نظرة كان تعائق الجسد مع أشياء الطبيعة وراء إرتعاشات جفنها. فإذا كانت النظرة الأولى تخص الذات - الوعى بدور «الناظر» وتعين

لوحنا «ليلي عيدي» و«كمال حسين» اللبنانيين. فقد بدا أن اللوحتين تتفقان على التأكيد على أن لاسبيل للخروج من فرضي الواقع اللبناني يطلب تجنبين يقوم على الإختزال على رد الكثرة إلى الوحدة، كما بدا على اللوحتين أنهما تذلان عناية متأنية وحازمة في نفس الوقت في سبيل إكتشاف تناغم يتموضع ضمن طبقات الفرضي الظاهرة ويتم بلوغه عبر إعادة تشمين الهش 'L'EPHEMERE' (وكلتا اللوحتين تعبرهما خطوط دقيقة جداً ومتقطعة حفرتما يد مرتعشه ومتردة) والفرعي والفواصل...

بكلام آخر، فقد حير بدن كل من «ليلي» و«كمال» المتوضعين فيما وراء صرامة العقل ووحدايته مشهد التنوع اللاحدود الذي يمكن أن يغشى عناصر قوس قزح المحدودة والبسيطة وهو الأمر الذي حداها إلى محاولة إكتناء آفاق تناغمه غير المتجانس. فهل تخطئ القول حين نجزم أن قراءة لوحاتهما ولوحات رفاقهما هو فعل مدني بالمعنى القوي للكلمة. بشرط أن نتذكر أن القراءة في فعلية أمرها هي فعل إعادة كتابة وأن الكتابة في حقيقة ماهيتها مخاطرة وتكرار للمحاولة.. وهو ما يعني أن اللوحة إن بدت لنظرنا الأولى عمية وإن أدركها سمعنا المباشر خرساء فإنه ينبغي أن نذكر أن تفسير الموقف وحده هو الكفيل بتحريرك بيانها وإطلاق سراح شلالها الضوئي. ألم يقل بعضهم أن «حالة السواء ليست إلا الكناية عن فقر يصيب حياة صاحبه الإستشباحية بحيث ينجح في إبعاد الذات عن ذاتها»



خامرنى، وأنا أتلى المشهد، سؤال يستفهم: «هل أنا حيال نحلة ضخمة تتألف بطريقة فيفسائية طريفـتـنـحـلات جزئية MOLE'CU LAIRE عسيدة أم أن النحلة الفعلية هي المكان ذاته الذي تعهد بنظم فيفساء الشعاع اللوني للأزهار مع قصيدة البقاء التي تحاوها النحلة عبر فعل التأليف بين كثرة تلك العناصر الضوئية، مستعينة على أمرها بهوائيات شاخصة إلى أعلى ومبشرة بالخلاصة التي هي قيد الصياغة؟ نفس الهاجس خامرنى بإزاء لوحة «السلحفاة» وقبالة لوحة «الموجة».. مع ذلك فقد خطر لى خاطر قطع على حبل تواصلى مع اللوحات، وعلى الحين التفت إلى الشخصين المتجاوزين بهجاني، وقد كنت استنتجت من ملامح أحدهما أنه رسام متخصص، وسألتهما معا: ألا تعتقدان أن اللوحات تم رسمها بتوجيه حميم من رسامين متخصصين؟ أجاب الرسام منهما: لا أظن، فمما لفت انتباهي أن أغلب اللوحات تتعاطى الألوان المائية وقليل منها توسل الألوان الزيتية ولو كان في الأمر إشراف مختصين لكان العكس لما يتميزه الزيتي من سرعة في الجفاف وطلاوة في الإنطباع على الرسم.. الخ، بل أكثر من ذلك، فلقد اندثرت من تواتر عدد اللوحات التي تقوم بخلط التقنيتين، ولولا أن مصدر هذه اللوحات متعدد ومتباعد لقلت أن في الأمر اختياراً ما.

عندها عدت إلى نفسى وقلت: رغم ليرة وافتتاح التقليد الأكاديمي المعاصر بحيث غذا قادرا على إحتضان والإستماع إلى خلبة بدن المتخلف ذهنيا من موقع الكف، وأكثر- إذ ما كان مثل هذا المعرض ممكنا لو تواصلت سيادة فن تشخيصي- واقعي- ومع ذلك فإن هذا التقليد الأكاديمي المرن، هاهو ذا بعد لا يستسيغ أشياء ولا يقبل محاولات (خاصة أن المحاولة تتضمن فعل خلط)...

محمل القول أن اللوحات المعروضة ليست مشهداً للفرجة بقدر ما هي عين يتم إقتراحها على طلاب نظرة مستحدثة وموقف مستأنف. ومن أظهر عينات هذا الإستئناف المقترح ماعرضته

فرد تشكيلة

في معرض عبد الوهاب عبد المحسن: الالوان والأشكال تشتركان في نبض واحد سامي البلشي

يظهر في الأقال من تفاصيله وألوانه، الى جانب البراعة في ليوته الخطوط، والبناء المتكامل لعناصره داخل اللوحة.

ورغم سيطرة الالوان الساخنة، وتأكيدها في بعض الأعمال، بحيث كادت تنازع الفكرة، وتجذب عين المشاهد، إلا أن توضيح «الفورم» أكد على هذا التضافر المقصود بين اللون والشكل.

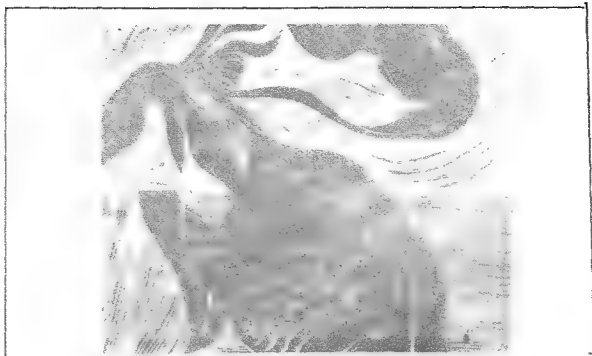
ويقول الفنان: «منذ بداية التجربة، أسمى لتنقية الرؤية وصفاتها كي تصبح الأشكال والخطوط والألوان هي أنا بكل ما أحمله في داخل من معاني وحلم وجموح.. وينفجر السطح بتوالدات لا تنتهي وتصبح الحالة الابداعية لحظة من المغامرة والمتعة تجرني للاستمرار فيها فتختفي عزلة المكان وأحيا حالة التوحد مع أعمالي فتتحول العلاقة مع السطح عشقا هو أقصى درجات العشق.

والمشاهد لأعمال عبد المحسن، يتأكد من أنه

حاله الوجد، والتكاثف... النضج، والحصاد... الليالي المقمرة، وأجور الربيعي المصحوب بالروائح الزكية... الأجساد المشوكة الشفافة المليئة بالأسرار والحكايات... البيوت تنتظر ساكنيها والشعر ينتظر قاطفيه، والانات تنتظر ذكورهن.

هكذا تطالعنا لوحات الفنان عبد الوهاب عبد المحسن، في معرضه بأتيليه القاهرة، التي قام فيها بالطباعة بالخشب الملون الملون، مستخدما بعض الالوان الإضافية لتنقيتها بعد عملية الطباعة. فتحوّلت قاعة المعرض الى عالم محمول فوق نسيم هادئ، تمارس فيه معزوفات غنائية تشكلها أجساد النساء في دفنها في الليالي القمرية في زمان الربيع.. ومن فرط تعامشه الصادق مع حاله الدفء، هذه، ورغم استخدامه لتكوين واحد وهو المرأة، إلا أن المشاهد يرى حالات الأخصاب في الكثير من الكائنات.

ومن خلال القراءة المتأنية للوحات هذا المعرض نجد تفسيراً ملحوظاً في تناول الفنان للموضوع،



عكف على استجلاء أفكاره لكي يعبر بها عن حالة الأخصاب غير المستقرة، والضرورة من أجل استمرار الحياة. ولكي يحقق بها هذا التناغم الذي يجذب العين لتنتقل بين تشكيلاته، وخطوطه، واللون والشكل.

والوانه، التي تميزت بهذا الجو من العشق الطازج، كما اصطيفت بدفء الحياة التي راعى الفنان أن تكون عناصرها هذا النبض المشترك بين اللون والشكل.

ايها النهر الخثون

أنا بين الرمح والحائط منصوب مقيد
جائع منك إلى كسرة طمى وأموه
ظامئ منك الى وجهك إذ ينشعُ في قلبي
جساره

ربما اقوى على الحكم الرهيب المتجدد
بافتتاح اليأس والارض القديمة
أو فرارى من ظلام السجن مستورا على
وجهى قناع من جنون...
محمد عفيفى مطر

إصدارات جديدة

وقد حاولت الرواية- كما يقول الناشر- «أن تصوغ وتحجاري واقعنا مازال يتواصل عطاء، وتفاعلا، ويعكس أواقه في عوالم التجربة النضالية المتجددة في الانتفاضة الشعبية منذ سنوات وتتواصل. وبدأت الرواية كسمسا لو أن موضوعها يكتبه الزمن الفلسطيني بأحداثه التي تتواصل وتتتابع. ودور الراوي في هذا الإطار لا يتعدى صياغة الحوار الداخلي والخارجي للنص الروائي بطريقة تسجيلية هي أقرب ماتكون إلى نهج الحكايا الشعبية، رغم ما تمتاز به هذه الأخيرة من أسطورية ابتعد عنها الأديب، واستقر على الحالة النضالية في الانتفاضة الشعبية على رغم أن الانتفاضة نفسها ومنذ اندلاعها عكست حالة أسطورية واقعية تجسدت في عزيمته أبطالها ويطلونهم الحارقة التي وإن أدت إلى الموت إلا أنها تظل تثقل لعبة جماعية تلعبها الإرادة في مجموعها المتوهم مع ذاتها»

تنتهج الرواية نهج الحكايا الشعبية، ولهذا كانت لغتها بسيطة خارجة لثوبها من بطن الواقع، وصارت أقرب إلى «الحكم الشعبية» التي تفتح الباب للأمثال والأقوال المأثورة التي تنتشر في النص.

زغاريد الانتفاضة:

اصبع على الجرح، واصبع على الزناد

في سلسلة «ثقافة الانتفاضة»، التي يصدرها «كتاب فلسطين الثورة» عن مؤسسة بيان للنشر بغيرص، صدرت رواية «زغاريد الانتفاضة» للكاتب الفلسطيني محمد وتد.

ومحمد وتد مناضل سياسي فلسطيني بالأرض المحتلة، اتجه للأدب مؤخرا (قدمنا له مؤخرا في عدد «أدب ونقد» الخاص بالأدب في الأرض المحتلة- يناير ١٩٩١، قصة قصيرة) فكتب الرواية والقصة القصيرة.

و«زغاريد الانتفاضة» هي الجزء الأول من عمل كبير سيصدر جزءه الثاني قريبا.

إن محمد وتد «وهو يطلق زغاريد مدوية، بصوغ بانوراما شاملة في تناغم بين حركة الاصبع الذي على الجرح وحركة الاصبع الذي على الزناد، يعيشنا فيها مع تفاصيل شخصيات روائية أحسن انتقاها وقدمها بتفاصيل بسيطة، متسعة، ومتوهجة وغنية بنفض التمازج الحياتي بين مختلف فئات وقطاعات الشعب الفلسطيني».

مسجل مستعجل من سينا (١٩٧٤)، ست الحزن والجمال (١٩٨٠)، وكتاب «فن المسرح عند تشيكوف».

يتسميز «٣ مראيات على جمرة» بالطابع الفلسفى الذى يتسم به معظم شعر ماجد يوسف، فى إطار غنائى ولغوى جريى وغنى. أما «تعاشيق مصرية» فهى «طفاطيق» شعبية مصرية حول مظاهر الحياة الفلكلورية المصرية، فى خفة روح ورشاقة أداء واضحتين.

ضل من غوى وسر من رأى

الذبولان الثانى للشاعر صلاح اللقانى صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ضمن سلسلة «أصوات أدبية»، بعنوان: «ضل من غوى وسر من رأى وما بينهما من منازل». كان الذبولان الأول بعنوان «النهر القديم». صلاح اللقانى من شباب الشعراء الجديدين. ويحتوى ديوانه الجديد على مجموعة من القصائد المتميزة، التى تحفل بطزاجة لغوية وجدة تصويرية. وإن تسربت إليه بعض التعبيرات التقليدية وبعض سمات الأداء المعتاد. يقول فى قصيدة «اشتعل الورد فى الآنية»:

«مضيت، رأيت صاعقة تضئ مدينة،
فى بابها لمرس حديدى، دخلت،
رأيت خلقا من

حديد يلاون السوق، سرت، رأيت
طفلا من

حديد، سوق لئى من حديد، حين
جعت دخلت

خانا فوق رابية، مددت يدى إلى قدر
حديدى،

به ديك حديدى، وحين صبت ماء فى
يدى

هوى بكلئى الحديد».

كما تعمر «زغاريد الانتفاضة» بحشد من معطيات التراث العربى الفلسطينى: أمثال، عادات، تقاليد، حكايا، أسماء قرى ومدن، نباتات، غيرها، مما أضفى طابعا تسجيليا وحيا فى آن.

ليس فى الرواية، كذلك، بطل رئيسى، فالبطولة - فى الواقع وفى النص - موزعة على الجسيم من مختلف الاتجاهات والاعمار والانتماءات.

وهكذا، فإنها «رواية الفعل الفلسطينى المتواصل، تكشف الأنسجة الداخلية لحياة الشعب بكل ما تنطوى عليه من أحلام وروى وعاطفة وأمل وحب وحسرة، فى سياق السعى للحرية والاستقلال، الذى يبدو قريبا، قريبا، كما توحي به «زغاريد الانتفاضة».

وهذه الرواية فإن محمد وتد قد دخل إلى النسيج الاجتماعى لشعب الانتفاضة وتركيباته الطبقيّة، معطيا لكل دوره ومهمته، حسبما يقتضيه حال الواقع، وحلل هذا النسيج، وخلخل بناء وأعاد تركيبه على نحو ما يراه ويؤمن به، مركزا جهد الفعل فى عمله الروائى على ابناء جيل ال ١٤ سنة، عاكدا الأمل الكبير فى الخلاص على هذا الجيل الذى يراه يحمل الثورة على أكتافه».

وهكذا تتوالى أعمال «أدب الانتفاضة». وربما أعوز بعضه المعلو الفنى (بالمقاييس الجسالية الدقيقة) لكنه فى سياق «ثقافة الانتفاضة» يصبح تغنيابها وشحذا لنارها المقدسة، وذلك - فى حد ذاته - دور جليل مطلوب.

ديوانان جديدان لـ ماجد يوسف

لشاعر العامة ماجد يوسف صدر ديوانان جديدان: الأول بعنوان: «٣ مראيات على جمرة» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، والثانى بعنوان: «تعاشيق مصرية»، عن دار «القعد».

أصدر ماجد يوسف من قبل ديوانان هما:



وتبويبها الخاص في شكل عوالم منفصلة ومتصلة في آن واحد، تعتبر جزءاً يسيراً في الجهد المطلوب لسد هذه الثغرة».

أما الكتاب الثاني فهو «رحلة في عالم الدكتور محمد عمارة»، وتحتوي فصوله على جذور الفكر الاسلامي د. محمد عمارة، وسيرته الذاتية، وآرائه وقضاياها الرئيسية: الاسلام والعروبة والوطنية، الاسلام والمنهج والمشروع الحضاري، الدين والسياسة. ويرى مجدى رياض أن أهم ما يميز د. محمد عمارة «هو إيمانه ودفاعه عن القومية ووحدة الأمة وتشبثت هذا الوجود وتدعيم شرعيته في مواجهة نفى الماركسيين لوجوده وتكفير بعض الكتاب والتيارات الاسلامية المسيئة له».

أجازة تفرغ بدر الديب

في ثورة شاملة على النفس انتبه الكاتب المبدع بدر الديب لنفسه ومخطوطاته- القديمة والقريبة- ونهض يرتبها ويصنفها ويدفع بها إلى الطبع والنشر، بعد صمت طويل دام ما يزيد عن أربعين عاماً. وهكذا شهدت السنوات الثلاث الأخيرة تواليها كثيفاً لاصدارات بدر الديب. ففي عام ١٩٨٨، خرجت له أربعة أعمال: حديث شخصي وأوراق زمردة أيوب وكتاب حرف الدح،

العشق والارتعاب والشوق في المنازل

مجموعة قصصية للكاتب السيد زود، صدرت عن دار الغد، بعنوان «من أزمنة العشق والارتعاب». كما صدرت عن دار الغد مجموعة قصصية لحنان فتحي بعنوان «الشوق في المنازل».

رحلة في عالم هؤلاء

عن دار التضامن ببيروت صدر للكاتب الزميل مجدى رياض كتابان جديان، الأول بعنوان «رحلة في عالم هؤلاء» ويحتوى على لقاءات وتحليل لمسيرة ثلاثة من أعلام الفن والأدب المصري هم: صلاح أبو سيف، ألفريد فريج، فاروق خورشيد.

والكتاب، كما يقول مؤلفه: «مقدمة للعمل الأساسى، وهو إعادة قراءة تاريخنا الأدبى، الفنى وتحليله. وإذا كانت المكتبات العربية تسجل فى قائمة مطبوعاتها ندرة المسير الذاتية لروادنا المعاصرين، فإن محاولتى هنا رغم تواضعها

السين والظلم، تلال من غسروب . وفى عام ١٩٩٠ صدرت له ثلاثة أعمال: المستحيل والقيمة، أقسام وعزائم، إعادة حكاية حاسب كريمة. ومؤخرا صدرت له عن دار المستحيل رواية «إجازة تفرغ».

يقول بدر الديب: «لقد أمنت ومازلت أومن بالفن كوجود مقابل للوجود. مقابل، ليس معنى مشابه أو مساير أو محاك، ولكن معنى وجود آخر وليس بالضرورة مغاير، بل إنه أقرب أن يكون امتداداً من ناحية للوجود نفسه، ومن ناحية أخرى هو وجود آخر تتجسد فيه القيمة التى لا يعرفها الوجود إلا من الوعى أو من الاستعمال. فالفن لا يستمد قيمته من أنه شبه الوجود، ولكن من أنه هو الصانع لقيمة الوجود».

ولبدر الديب تحت الطبع مسرحيتان: الدم والانفصال، مرجرت امرأة غريبة.

المقهى الثقافى فى كتابين

ندوات القصة والشعر التى نظمتهما هيئة الكتاب فى معرض الكتاب ١٩٩٠، ضمن برنامج «المقهى الثقافى»، صدر نتاجها القصصى والشعرى فى كتابين هامين عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الكتاب الأول عن القصة، اشراف ابراهيم عبد المجيد، ويحتوى قصصاً للأدياء: اشتهال سالم، ابراهيم الحسينى، ابراهيم فهمى، أحمد زغلول الشيطى، أسامة خليل، بهيجة حسين، حسن الجوخ، ربيع الصبروت، سعيد عبد الفتاح، سلوى بكر، سيد عبد الحائق، السيد نجم، سيد الوكيل، طارق الهدوى، طلعت رضوان، عبد الحكيم حيدر، فوزى شلى، محسن يونس، محمد بخيت، محمود عبده، منار فتح الباب، منتصر القفاش، ناصر الطلوانى، هالة البدرى، وفتح القراموى.

كتب د. سمير سرحان فى تقديم الكتاب: «ولعلك عزيزى القارئ تلاحظ أن هذه الأصوات

كلها جديدة، فيها من قطع شوطاً طيباً، وفيها من يتقدم بثبات، والمؤكد أنها أصوات كتاب مابعد السبعينيات الذين يطمحون، ونطمح معهم، الى دفع حياتنا الابداعية أكثر الى الأمام».

الكتاب الثانى عن الشعر، اعداد حسن طلب، ويحتوى قصائد للشعراء: ابراهيم داود، أشرف أبو جليل، أمل فرح، إيمان مرسل، أيمن حمدى، جرجس شكرى، حاتم عبد العظيم، حسين أحمد، حمدى عابدين، رضا العربى، سمير متولى، سيد محمود حسن، شحاته العريان، طاهر البرنبالى، عادل منسى، عصام أبو زيد، فاطمة قنديل، مجدى الجابرى، محمد الحسينى، محمد الحامصى، محمد السيد اسماعيل، محمد العيسى، محمد عبد الوهاب السعيد، محمد متولى، محمد بخيت، محمد هشام، محمود الحلوانى، محمود المضرى، مسعود شومان، مصطفى الجارحى، مصطفى عبادة، عدود المتولى، هشام قشقة، ياسر الزيات، يسرى حسان.

ويقول الدكتور سمير سرحان، كذلك، فى مقدمة الكتاب: «ولعلك عزيزى القارئ تلاحظ أننا ننشر هنا الشعر العامى جوار الشعر الفصحى فى محاولة مخلصه لتأكيد أن الشعر العامى والشعر الفصحى هما رافدان لنهر واحد هونهر الابداع الشعرى».

حاضر الثقافة فى مصر

الكاتب والمترجم والقصاص محمد بيومى قنديل، صدر له مؤخراً كتاب بعنوان «حاضر الثقافة فى مصر». يخلص فيه إلى «أن الأمر فى مصر ليس أمر أمية وتعليم ولا أمر جهل وعلم كما تذهب أغصانى التعللين المصريين وخصوصاً كبارهم الذين لا يملكون ولا يكلون ليل مساء فى المطالبة بمحو الأمية لصالح ذلك التعليم،

عند ألفريد فرج» للدكتور تهيل راغب، وكتاب «الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية والتطبيق» للأستاذ حمدي حسين، ومجموعة «زوجات على الورق» للأديب عبد الوهاب داود، ومجموعة «حكاية الليل والطريق» للأديب د. طه وادي.

وقد سبق نشر غالبية هذه الدراسات في صحف عربية ومحلية مختلفة.

انفلات مصطفى الأسمر

«انفلات» مجموعة قصصية جديدة للقصص مصطفى الأسمر، صدرت عن سلسلة «أصوات أدبية» بالهيئة العامة لقصور الثقافة. يقول مصطفى الأسمر: «كتبت الرواية والمسرحية لكن القصة تظل هي بيتي وملأني وأمنى النفس. أنجز قصة فلا أكاد أصدق أن بوسعى كتابة أخرى. قصة أكتبها فأهمل لنفسي خجلاً (ياغم أترك الكتابة لأصحابها) ومن العجب أنها قد تعجب الكثير، وقصة أكتبها فأقول لنفسي مفخرة (بالذمة إنت قصاص يادرش) حتى إن لم تصادف هوى عند الكثيرين.

بقراءة ناقد وقارئ قصة لي يصبح من حفيها على أن أحترم رأيها وأقدره أيا كان موضعه، فالرأي عندي لن يكون أبداً هو الحكم النهائي. الومضة الحافظة غالباً ماتكون هي مدخلى الأول لقصص تعودت ألا أشرح فكرة أو طريقة صياغة قصة لي ثقة منى أنها الأجدر ، فإن فشلت فلن أنجح أنا في الدفاع».

صدر للأسمر من قبل: الشاعر محمد الأسمر (ماستر)، المؤلف والمحاولة (ماستر)، لقاء السلطان (ماستر)، الصعود إلى القصر (إشرافات)، وله تحت الطبع: رحلة من غوص مدينة، الرجول والأحلام، حيوانات، جديد الجديد في حكاية زيد وعبيد.

وهو ما يهبط- فيما لو تم- إلى حد أقتلاع الثقافة المصرية المحلية. «إنما الأمر أمر ثقافة قومية زراعية راقية مضطهدة - يفتح الها- تعاني من ضغط ثقافة أجنبية رعية متخلفة مضطهدة- بكسر الها-». الثقافة الأولى تتبدى في لغة تحليلية أى أرقى من الوجهة التاريخية واللغوية الوصفية البهتة والثانية تتكشف خلال لغة تركيبية، أى أدنى، من نفس الوجهة ونفس المعيار. الثقافة الأولى تتأسس في الاتصال، بينما تحيا الثقافة الثانية بالانفصال.»

وحاضر الثقافة في مصر- كما نرى- بشير مشاكل فكرية جوهرية، تستحق الحوار والجدل. وربما تكون لنا مبعه عودة من أجل هذا الحوار الضروري.

وجهان في المساء

ديوان شعر للشاعر الشاب عباس منصور، صدر عن دار الغد، بعنوان «وجهان في المساء»، وهو الديوان الأول للشاعر. يقول في إحدى قصائده: الوقت ما بين صمت غوصي - فهد يفتله المرح/ في القلبي - يمسك الموت وابتاه/ صمتا خالدا/ وغدا/ سندرك كم تشابهنا/ كم قاسخنا/ ولم يعد بالامكان ماتريد/ حتى الألم».

تأملات نقدية

تجتمع في هذا الكتاب- الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، للناقد وجب حسن- أشنات نقدية ستة كتبت في فترات متباعدة، تتراوح ما بين التأمل تارة والتحليل تارة أخرى، لنص أدبي مسرحي أو قصصى، وبين استعراض لكتاب نقدي في المسرح، أو الرواية.

مسرحية «الفرقان» للأديب الدكتور محمد عناني ومسرحية «مجانين واختصاصيون» لأديب نوبل النيجيري وول سونيك، وكتاب «لغة المسرح

النيل يعبر المواسم

ديوان جديد للشاعر فوزي خضر، صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. من قصيدة «كلمات يوسف الصديق» يقول:

«فعلى مشارف مصر صوت ساطع،
لقت شفاف القلب أحرفه، تدفق في
شراييني، يهب كأنه فجر يشق ثيابه
فرحا، يدق بمهنتيه الأرض، يوقظها،
ويأتي للدهار بأهلها؛ عودا يشق مجاهل
الأسفار، يخطف من حواف النار،
أوسمة؛ هي الحب، اللبالي، سكتة
الأضواء عبر موائد الصحراء، سوط في
يد التخاص أو سمة»

صدر لفوزي خضر من قبل: أغنية لسيناء (مشارك)، ديوان الترحال في زمن الغربة، من سيفونية العشق، فصل من الجحيم، إطلالة على الشعر السمودي (دراسة)، ولهيسة إلى الاسكندرية.

سما في خوذة

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وضمن مسابقة سعاد الصباح للإبداع الفكري بين الشباب العربى، صدرت المجموعة الشعرية «سما في خوذة» للشاعر عدنان الصايغ (العراق)، الفائزة بالجائزة الثانية مناصفة.

صدر للمصانغ من قبل: انتظرنى تحت نصب الحرية، أغنيات على جسر الكوفة، المصافير لآهيب الرصاص، وعن شعره قال عبد الوهاب البسيانى: «عدنان الصايغ شاعر مبدع يواصل مسيرته عبر حرائق الشعر ويغمس كلماته بدم القلب»، وقال الناقد طراد الكبيسى: «إنه يؤسس قصيدة حب في فضاء حرب». وقال الشاعر رشدي الصامل: «شعرت بكل فرح أنى وجدت شاعرا حقيقيا، وأتمنى بكل صافى عروقى من حب أن

يواصل مسيرته الشعرية الرائعة».

من قصيدة «مطر النساء» يقول:

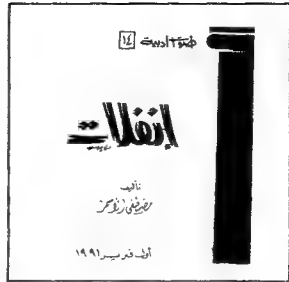
«فى انتظارك/ كان التثيث الأخير
لقبضة قلبي/ يملأ أروضة الحب
والحفلات/ يمر لى العاشقون سراعاً/
كفا بكف/ وكفين ترتعشان على طاولة/
وكفا وجهه / انت يا أيها القلب مالك
لا تستقر على حجر أو رصيف/ الشوارع
بين يديك أغان صهيرة ومطر/ الشوارع
بين يديك/ لكنك لائلك الآن تذكرة
الهاص أو ثمناء لعشاء بسيط»

طائر «جار النبی» الفضی

«طائر فضی» مجموعة قصصية جديدة للقصاص المبدع جابر النبی الخلو. فى هذه المجموعة «تتعدد الرؤى وتقاطع، وليجد واحدة منها لدى جابر النبی الخلو، فتصبح التفاصيل الصغيرة وأحداث الجدة عنده جذور انتماء، وإعادة اكتشاف لما هو مألوف، تراكمت عليه أثره الاعتياد اليومي فأصبح خفياً ضائعاً منجرفاً فى تيار الحياة متسرباً فى شقوق النفس. إنه ينفذ عن الأشياء والأحاسيس الصغرى الرهيفة غبار الألفة، فتغدو كأنها تتخلق للمرة الأولى وتنزوع فى عمق الوجدان نابضة بحياة ليست كما الواقع، وإن تكن كامنة فيه، فى انتظار قلم رهيف مبدع كى يجلوها ببصيرته النافذة».

دوامة القهر

دوامة القهر، قصص قصيرة من أفريقيا، تأليف: باربراس مخاليسا، ترجمة وتقديم: سناء صليحة.
«مجموعة قصصية تعبر عن المجتمع الأفريقى



الحياة، وتوقها إلى واقع يقهر القهر ويتخطاه، وإلى عالم يتسع لأسطورة الهداني وتجربة الصوفي وحلم المتنبي وخطة التجريبي، وإلى كون تنسجم وحداته فتتصارع لتتحد في تناغم». وينهى د. تليمة دراسته بقوله: «إن قصائد هذا الديوان تفصح عن شاعر يسيطر عليه فنه، ويحاول هو - بوجهة وتحصيل- السيطرة على أدوات هذا الفن».

فوق شجرة ما

وعن نفس السلسلة (أشراقات) صدرت لناهاد عز العرب مجموعتها القصصية الأولى «فوق شجرة ما» ، مذيلة بدراسة للدكتورة نهاه صليحة ، تؤكد فيها أنه «رغم بعض الميوس البسيطة الطفيفة فمجموعة «فوق شجرة ما» مجموعة متمعة تتميز بالصدق الفكري والنضج الفني والايقاع اللاهث السريع والصورة الفنية المبتكرة وحوية اللفظ والمبارة، وهي تزف إلينا كاتبة نسمن لها المزيد من التطور والنضج والإبداع».

المعاصر أصدق تعبير، فمن بين سطورها ينبعث عبير الأرض السوداء بكل قيسها الاجتماعية والثقافية والمؤثرات الاقتصادية والقوى الغيبية التي مازالت تؤثر في عقل الأفريقي مهما بلغت درجة تأثره بالحضارة العربية.

ولقد اختارت الكاتبة باربرا ماخاليسا أن تطرح قصصها على لسان المرأة ومن خلال شخصيتها الشربة التي اجتمعت فيها كل متناقضات مجتمع مازال يبحث عن هويته في ظل صراع مستمر بين حضارة أصيلة تبدو وكأنها تأفل وحضارة غربية غريبة عن تربته».

مسافة الحلم

عن سلسلة «أشراقات» بالهيئة العامة للكتاب، صدر الديوان الأول للشاعر مؤمن أحمد، مذيلا بدراسة نقدية للدكتور عهد المنعم تليمة.

يقول د. تليمة في دراسته:

«شهدت ، عبر سنوات طويلة ، مولد صاحب هذا الديوان، وتابعت أولى خطواته على طريق الإبداع، ورصدت حركة تطوره وقوه، وتأملت بواكير تجاربه. شهدت تعرض صفحة ذاته لوقوع

أزل النار في أهد النور

لحسن طلب، صدر ديوان جديد بعنوان «أزل النار في أهد النور» عن دار «التديم» بالقاهرة. صدر لحسن طلب من قبل: وشم على نهدي فتاة، سيرة البنفسج، زمان الزهرجد. وحسن طلب واحد من أبرز شعراء التجديد الشباب في مصر. تحفل تجربته بهجرة ومتانة لغويتين ملحوظتين، وطاقات موسيقية كبيرة، وقدرة عالية على مزج الفلسفي والتراثي بالسياسي واليومي.

ثلاثة دواوين لأحمد ريان

أصدر الشاعر أحمد ريان، خلال العام الأخيرة، ثلاثة دواوين جديدة: «أيها الطفل الجميل يضرب، لاحد للصباح، أوقع في الزغب الأبيض».

صدر للشاعر من قبل: أغنيات حب للأرض الحضراء، أحرث وهج التخيل، حافة للشمس. «أيها الطفل الجميل يضرب» هو مجموعة من القصائد القصيرة حول انتفاضة الأطفال بالأرض المحتلة، ومن قصائدها يقول: «أغلقوا المدارس/ لكن التلاميذ قادرون أن يتعلموا/ الجغرافيا؛ فضاء الأثافي/ والتاريخ؛ ماء يصلى/ المستقبل؛ معاد الشظايا/ والأبدية؛ الحجر».

العدد الثاني من «ضفاف»

صدر العدد الثاني من مجلة «ضفاف» وهي كتاب غير دوري تصدره جمعية ضفاف الأدبية

بدمياط. يشرف على التحرير: أحمد منصور، أشرف أمين، كريمة عبد الحالق. ويساعد في الإشراف الفني: محمد علوش ويوسف النشوقاتي. يحفل العدد بالعديد من المادة الحية. حوار أدياء دمياط مع سيد حجاب، أعد محمد الزكي، الجزء الثاني من الحوار: حول بحث فريده النقاش: تنظيمات المثقفين بين الوفرة والأزمة. ملف حول القصة القصيرة في دمياط، قراءة في الرؤية الإبداعية للكاتب أنيس البسياع، واشتمل على تعريف وتحليل لأعمال: مصطفى الأسمر، محسن يونس، سمير الفيل، حسين البلتاجي، أحمد زغلول الشيطي، يوسف القط، حلمي ياسين.

يحتوي العدد، بعد ذلك، على قصص لكل من: أشرف أمين، محمد مختار، أحمد عمارة، مصطفى الأسمر، حلمي ياسين، أحمد منصور وقصائد لكل من: سيد حجاب، محمد الزكي، عبد العزيز حية، مدحت منير، سمير الفيل، سيف بدوي، ضاحي عبد السلام، أشرف دياب، محمد الباني، سامح الحسيني، سامي الغياشي، محمد سالم مشتي، عثمان خليل، أبو الخير بدر، كريمة عبد الحالق، رعت مشعل، سوزان سعد. وضم العدد، أيضا ديوانا شعريا صغيرا للشاعر محمد توفيق العزوني بعنوان «إليها».

أوراق نبيل قاسم الشخصية

عن مطبوعات «مصرية» صدر للشاعر نبيل قاسم ديوانه الأول «أوراق شخصية للزمن الحاضر». وعلى الرغم من أن نبيل قاسم واحد من الشعراء الذين يكتبون منذ أوائل الستينات، إلا أن أساليب كثيرة (بعضها سياسي وبعضها شخصي وبعضها خاص بحركة النشر المزرية في مصر) حالت دون نشره داوديته الشعرية، التي تتالت- الآن- في أدراجه، فصار لديه تحت الطبع: تحولات نبيلة- تخليق، عدا كتابين مترجمين: مختارات من الشعر

أوقع في الزغمة الأبيض



اصعد ريسان

النيل .. يعبر المواسم



بأن تكون كذلك، وهي أكثرها تبريرا لدخولها في هذا العالم، فهي تجربة صادقة لمعاناة حقيقية تستحق أن تكتب على هذا النحو الذي قد يحمل في طياته أفاقا جديدة للفن الشعري العربي.

تضمن الديوان، كذلك دراسة للناقد ابراهيم فتحي حول قصائد الديوان، يعرض فيها خصائصه الفنية والفكرية، وموقعه من الخريطة الشعرية المصرية

يشير الناقد الى أن الواقع الاجتماعي في شعر نبيل قاسم في هذه القصائد «ليس مختلا الى الحياة اليومية وسطحها ولا الى انتاج القيم المادية النافعة او الشعارات السياسية والفكرية، بل يمتد ليشمل «انتاج» الانسان نفسه فردا وذاتا وشخصية دون أن يقطن الشعر مخازن الروح الانسانية وحظائرها الرسمية المقتنة تاريخيا (كما يحذرنا ماياكوفسكي). وقصائد الديوان تحاول تصوير روح الفاعلية الابداعية وروح الضرورة الشورية معا في اتساق ايقاعي.

ولهذا فإن الديوان «لا يقدم وثيقة تاريخية او سيكولوجية عن الشاعر ومرحلته على الرغم من ان ذلك هو المظهر الفعلي للقصائد، فقد تم التحويل الشعري للتجربة داخل صور مركزة

الرومانى المعاصر، حرب عصايات المدن. ويمبادرة فردية تقريبا، صدر «أوراق شخصية للزمن الحاضر» عن مطبوعات «مصرية»، أخيرا، في طبعة محدودة.

تصدر الديوان كلمة للدكتور سيد البهراوى، يقول فيها: «هذه تجربة فريدة وخاصة الى أقصى حد. وأقصد بمصطلح التجربة هنا التجربة الشعرية والتجربة الحياتية التي عاشها الشاعر، ثم كتبها شعرا ونثرا في هذا العمل.

من يتابع التجريتين بعين، يكتشف بصدق الجذور التاريخية لما يسعى في شعرنا المعاصر بالشعر الحديث. هذا التحلل البنيوي الذي شهده المجتمع العربي خلال العقود الأخيرة، نتيجته لاجتماع الشعار والفعل المناقض له في ذات اللحظة، أحدث خلا عموما في الشخصية العربية يتبدى بوضوح في شهادة نبيل قاسم الثرية في آخر هذا الكتاب، ويتبدى فنانا جوابا وحالا في الأزمنة والأمكنة والأساطير والتقاليد والمعتقدات والأفكار والمشاهد والأوزان والصور واللفات في القصائد الشعرية.

هذه التجربة الشعرية تعتبر من أوائل التجارب (الحداثية)، ولعلها من أكثر هذه التجارب جدارة

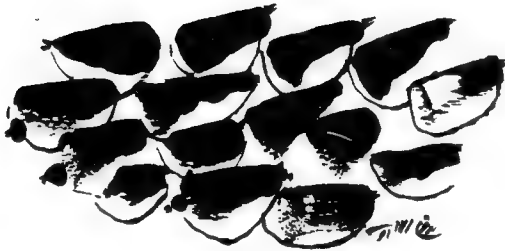
الرومانسى دون رحمة فى بعض الرصيد المخزون
من الصيغ الجاهزة والاستعارات المنقرضة.

من قصيدة «زلزلة» يقول الشاعر:
«هذى زلزلة الأرض، صرير الأسنان
لقاطعة،

من صغب الريح يظل يتناديها
من خلف شهابيك السجن الفولاذية
من زوقة جبل الهازلت وسفن السخرة
وزنازين الاعداء المعزولة
من قاع المملكة السفلى
كان يتناديها فى الطوفان».

مكثفة تعاود التكرار والتنوع فى إيقاعات موحية
. ولكن هذا التحويل ليس عملية شكلية، بل
تعتمد على «مسافة» اتخذها الشاعر بينه وبين
الحياة توازى المسافة التى اتخذها السياسى الوارد
فى القصائد من الواقع السياسى.

على أن الناقد يشير- فى نهاية دراسته- الى
أن العزوف عن تصوير الحياة اليومية والعزوف عن
صورها فى عينيتها الحية، أنتج نوعا من التشفىف
والمحدودية «فرضت قيسودا على ثراء التعبير
وأرغمت القصائد على أنواع من التكرار والتنوع
على نفس اللحن، وقيدت الأداء الشعرى بالتقليد



بروج ماسبيرو المشيدة!

أثار الموقف الذى اتخذته الإعلام المصرى فى أزمة الخليج، معركة اشتد أوارها بين المستقطبين فى الأزمة، ممن ساندوا أحد طرفى الصراع، فتيادلوا الاتهام، باخفاء الوقائع، وتشوية الحقائق، والكذب على الناس، وتزييف وعيهم، وسرعان ما أنتقل الحوار- على الطريقة العربية الشهيرة- إلى شجار اتهم فيه كل طرف، الآخر، بالخيانة والعمالة، والقبض من السفارات، وبصرف النظر عن دوافع كل طرف، لانتخاذ هذا الموقف الاستقطابى الخاطى، من الأزمة، على نحو دفع البعض- على صعيد الرأى- لتبرير غزو الكويت، ودفع الآخرين لتشجيع بوش على تحطيم العراق، فإن الاستقطاب فى الرأى، لابد أن يؤدى إلى تشويه للحقائق أو إبراز لبعضها، وإخفاء، للآخر، وهو خطأ وقعت فيه الصحف التى تطرفت فى تأييد الموقف العراقى، كما وقع فيه الإعلام الرسمى، صحفا وقنوات وإذاعات، إذ اتفق الطرفان المختلفان على تطبيق سياسة انتقاء ما ينشر وما يذاع، على النحو الذى يؤيد وجهة نظر سياسة كل منهما، بصرف النظر عن دقة أو صحة ما ينشرونه، وتكفى مراجعة سريعة لمجموعات الصحف المصرية، الحكومية والمعارضة والنصف نصف، التى صدرت أثناء الأزمة، لكى يكتشف كل طرف، أنه وقع فى الخطأ الذى يتهم به الآخر، وأنهما ساهما معاً، فى خديعة الرأى العام، وحرمانه من أن يكون رأياً مستقلاً، استناداً إلى معلومات موثقة، وإذا كان من حق المعارضين الذين استقطبهم الموقف العراقى، أن يتذرعوا بأن الممارسة لم تكن متكافئة بحكم محدودية توزيع وتأثير مطبوعاتهم بالقياس إلى انتشار وتأثير أجهزة الإعلام الرسمية من صحف وإذاعات وقنوات، فقد كان من حق المواطنين، ألا يكتفوا فى متابعة الأزمة، بما تبثه أجهزة الإعلام المحلية، وأن يتابعوا ما يجرى عبر الاذاعات العالمية، التى فازت فى الممارسة على الإعلام المصرى بشقيه الحكومى والمعارض الذى أصابه جنون الاستقطاب! أما وقد تمجد الحديث الآن، عن نظام عالمى جديد، فقد يفيد المستقطبين فى الأرض العربية، حول أى موضوع، أن يتذكروا أن العالم قد أصبح قرية تكنولوجية، ذات سماوات مفتوحة، مزدحمة بالأقمار الصناعية، وبلايين الموجات، تجعل التحكم فيما يصله من أنباء، أو إخفاها، عبثاً لا طائل من ورائه، وأن يتذكروا أن حق الحصول على المعلومات، هو أحد حقوق الانسان، يؤدى حرمانه منها إلى حرمانه من حقه فى ابداء رأى ناضج فى شئون وطنه، وأن يهرفوا أن الديمقراطية أصبحت قدراً لا فكاك منه فى عالم يتهدم فيه كل نظام لا يقوم على رضا الحكوميين ومشاركتهم، مهما كان سمو شعاراته، وأن يتذكروا أن استقلال أجهزة الإعلام المسماة بالقومية عن الحزب الحاكم، وتعميرها عن كل الاتجاهات والتيارات، قد آن أوانه.. وأينما تكونون تدرككم ال C.N.N.. ولو كنتم فى بروج ماسبيرو المشيدة!

الإصدار الأول من سلسلة
كتاب أدب ونقد
سلسلة فصلية تعنى بالابداع المتميز والمعرفة التقدمية الجديدة

نصدرها مجلة
أدب ونقد
حزب التجمع
الوطني
التقدمي
الوحدوي



رحلة
الكاتب الكبير
كازانتزاكيس
إلى مصر (القاهرة،
الصعيد، الاسكندرية،
سيناء) عام ١٩٢٧.
ترجمة: محمد الظاهر،
منية سمارة.

مع الباعة
الآن بالأسواق

أسرة

النساجون الشرقيون

مصر أمريكا (ماك)

العاشر للغزل

المصرية للألياف (إفكو)

الصناعات المتميزة (صفا)

ألوان للسجاد والبساط

تهنئ المصريين والمسلمين بشهر
رمضان المعظم وبعيد الفطر المبارك
أعاده الله علينا جميعا بالخير واليمن
والبركات

نص مجهول لدستويفسكي

عن المسألة اليهودية

◆ المشروع الوطني بين العربيين وثورة ١٩١٩ ◆

• معارك الكاراكاتير في حرب الخليج •



يوسف شاكر

٦٩

مايو

١٩٩١



أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



السنة الثامنة / مايو ١٩٩١ / العدد ٦٩ / تصميم الغلاف للفنان: يوسف شاكر

الرسوم الداخلية مسهدة من الفنان: عبد الوهاب عبيد المحسن

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى / د. عيد العظیم
أنیس / د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز
شارك في هيئة المستشارين الراحل الكبير: د. عبد المحسن طه بدر



المراسلات: مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت: ٣٩٣٩١١٤، ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس
(الأهالي): ٣٩٠٠٤١٢ / فاكس (اليسار): ٣٤٤٢٠١٣ / الاشتراكات: (لغة عام) ١٨ جنيها / البلاد
العربية ٥٠ دولار للأفراد ١٠٠ دولار للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار / باسم الأهالي - مجلة
أدب ونقد / المقالات التي ترد للمجلة لاتعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر /
أعمال الصف والتبسيط: نعمة محمد علي، صفا سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمي سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم اصلان / د. سيد البحراوي / كمال رمزي / محمد رومي

فى هذا العدد

- افتتاحية: فلسطين ياروح الأرض العربية.....فريدة النقاش ٥
- المسألة اليهودية: شهادة دستوفسكى.....ت:أحمد الخميسى ١١
- فلسطين قلب العالم العربى.....محمد عوض محمد ٢٨
- وثيقة: اعلان الاستقلال الفلسطينى..... ٣٣
- وثيقة: قرار الأمم المتحدة: الصهيونية عنصرية..... ٣٦
- معارك الكاريكاتير فى حرب الخليج.....سامى البلشى ٣٧
- المشروع الوطنى بين العربيين وثورة ١٩.....دغالى شكرى ٤٩
- * قصص: السرائر.....منتصر القفاش ٦٠
- هوليدأ.. هى لاتنتهى (نص).....عبلة الروينى ٦٣
- كم هى باهظة تكاليف الحياة: كارلوس فونتيس.....ت شوقى فهم ٦٦
- رائحة الحكايا.....فؤاد مرسى ٧٤
- شقة مفروشة.....عادل ناشد ٧٧
- الكلمة الطيبة.....حسنى هلال ٧٩
- * قصائد: الفخ.....أحمد اسماعيل ٨٠
- حوارية الصمت.....محمود نسيم ٨١
- زهرة البشتين.....فتحى عامر ٨٤
- الوقت صار غيمة.....محمود الكردوسى ٨٧
- من مذكرات الشنفرى.....محمد سعد شحاته ٨٨
- * صورة: تأمل فى حالة حب.....أمنية النقاش ٩١
- * تواصل..... ٩٤

الحياة الثقافية

- عدلى رزق الله: زهور الحياة أمام الموت.....ادوار الخراط ٩٨
- لىالى رمضان على مسرح السامر.....نزار سمك ١٠٤
- مكث وثنم الغربة.....عبد الغنى داود ١١٠
- باب الريح لنبية الصعيدى: وطأة الواقع وكابوس الخيال.....د. صلاح السروى ١١٥
- فيلم القليوبى عن محمد بيومى.....نبهة لطفى ١٢٢
- كتاب: الاقتباس فى السينما المصرية.....زكريا عبد الحميد ١٢٥
- رسالة أسبوط: مهرجان فرق بيوت الثقافة.....محمد صفوت عبد الكريم ١٣١
- إصدارات..... ١٣٤

إفتتاحية

فلسطين.. ياروح الأرض الحربية

فريدة النقاش

«... إن كل نظرية تدعو إلى التمييز والاستغلال العنصرى هى نظرية زائفة عمليا ومذانة

أخلاقيا...»

هكذا تقول فقرة من نص القرار الذى أصدرته الجمعية العامة للأمم المتحدة فى السابع عشر من نوفمبر ١٩٧٥، تعد الصهيونية شكلا من أشكال العنصرية وذلك بعد ثمانية وخمسين عاما من صدور «وعد بلفور» الذى أعطى الحق لليهود فى إنشاء وطن قومى لهم فى فلسطين أى أن من لا يملك قد منح من لا يستحق حقوقا فى أرض الغير... أرض الشعب الفلسطينى. ومنذ ذلك التاريخ بدأ الاعداد لإغتصاب فلسطين التى قسمتها الأمم المتحدة عام ١٩٤٧ بين اليهود والعرب، ويرفض اليهود الآن الاعتراف بهذا التقسيم بعد أن إحتلوا كل أراضى فلسطين فى سياق مشروعه التوسعى لاقامة إمبراطورية يهودية من الفرات إلى النيل.

فى هذا الشهر محل الذكرى الرابعة والأربعون لإغتصاب فلسطين وبالحا من ذكرى مريرة، تأتى وقد تلقى العرب- مرة أخرى- هزيمة موجهة. وتسعى إسرائيل وحليفاتها الكبرى أمريكا لحمل الجمعية العامة للأمم المتحدة على مراجعة قرارها ذاك وإلغائه بطريقة أو أخرى أو إصدار قرار آخر يكون إلغاء ضمينا لهذه الوثيقة التى يعترف فيها الضمير العالمى بحقيقة الصهيونية.

وفى نفس الوقت الذى تمارس فيه إسرائيل توسعها ونهمها لابتلاع الأرض العربية والسيطرة على الطرق ومصادر المياه تشن حملة إيديولوجية واسعة النطاق للفصل بين الصهيونية والعنصرية، وتقديم الصهيونية للعالم مجددا باعتبارها حركة تحرر وطنى، وهو الفخ الذى وقع فيه بوعى أو بدون وعى عدد من المثقفين العرب الذين كانوا سابقين فى ميدان الدعوة للإقرار بالأمر

الواقع والتصالح مع الصهيونية والامبريالية، إما بحكم عجزنا عن مواجهتهما في زعمهم أو بحكم أنهما تقومان بعملية تحديث وتحضر في المنطقة، وقد شاعت هذه المقولة الأخيرة مجددا في سنوات الانفتاح الإقتصادي في مصر بعد إنتصار الثورة المضادة وقال «عبد الرحمن الأنودي» لدى زيارة السادات لإسرائيل:

من بوايات العالم الثالث

بتفخرج مصر.

وكان خروج مصر الذي توجهت هذه الزيارة قد بدأ منذ رحيل عبد الناصر وإنتقال السادات على اليسار الناصري وتقديم أوراق اعتماده حليفا للامبريالية العالمية وإسرائيل.. وبدأ التراجع العربى الذى كانت الهزيمة الأخيرة للعراق واحدة من نتائجه الكثيرة.

ولأننا نعرف أن الزمن القادم سوف يحتاج لإعادة تأكيد بديهيات أخذت تسقط معانيها في هوة اليأس وعنفوان الهجوم الأمبريالى، بديهيات مثل التحرر الوطنى، الوحدة القومية، الاستقلال الاقتصادى، الديمقراطية، العدالة الإجتماعية والاشتراكية، بديهيات كانت لها معان محددة واضحة قبل زمان الانهيار الذى طمسها، لأننا نعرف هذا قصدنا أن نخصص جزءا رئيسيا من عددنا عن القضية الفلسطينية، وعن البعد الفكرى والتاريخى للحركة الصهيونية التى انفصلت مراد الدعاية ضدها في مصر عن دولة إسرائيل حتى ليجدو أمام الجيل الجديد كأن الصهيونية عقيدة أخرى تنفصل عن طموحات إسرائيل للهيمنة، وهى تلعب منذ بدايات التراجع دورا متزايدا على إمتداد الوطن العربى يكبر مع ميلها للتوسع كلما إزداد العرب ضعفا على ضعف وكلما بددوا ما يملكون من عناصر القوة والمنعة، أى كلما إزداد حكامهم تبعية، وإرقت طبقاتهم المالكة مهالكة في أحضان الثقافة الإستهلاكية الخاوية المدمرة التى هى أيضا أداة تدمير لروح الشعب ومثله العليا.

إن للصهيونية العالمية تراثا كايديولوجية شوفينية رجعية.. تراث لايتمثل في مجموعة المفاهيم والأساطير التى تقول يتفوق القبيلة اليهودية على الجنس البشرى كله فحسب، وإنما تراث أيضا في الفعل وسجل أسود لممارسات دامية، وقدرة على المكر والتحايل والكذب والتضليل، ولعل إخفاء هذه الوثيقة التى تنشرها في عددنا هذا ليكون أول نشر عربى لها أن يكون عملا من أعمال الصهيونية.

فقد كتب «فيدور ديستوفسكى» هذا الجزء من يومياته عن المسألة اليهودية، وشهادته بشأنها سنة ١٨٧٧ ليختفى تماما من كل طبقات أعماله فيما بعد بفعل فاعل هو النفوذ الصهيونى بالقطع.

كذلك نشر نض قرار الجمعية العامة للأمم المتحدة مع وثيقة إعلان الدولة الفلسطينية التى هى نص أدبى بليغ مثلما هى نص سياسى يضع الظرف العربى والدولى في الاعتبار ويفصح عن مرونة بلاحد. فلماذا نريد لفلسطين («قلب العالم العربى» كما قال المقال النادر لمحمد عوض محمد) أن تبقى حية أبدا في ذاكرتنا القومية؟ هل لأنها روح الأرض العربية التى ينتهكها الغزاة كل يوم فقط؟



كلا.. إن معنى فلسطين في الضمير العالمي سوف يتجاوز من الآن فصاعدا حدوده العربية ليصبح جرحا نازفا، شهادة حية بالدم على أزواجية ما يسمى بالشرعية الدولية التي إستخدمها الأمريكيون لآخراج العراق من الكويت بغطاء عالمي وعربي.. بينما تبقى قرارات الأمم المتحدة التي صدرت منذ عام ١٩٤٧ بشأن فلسطين ملقاة في الأدراج تهزأ منها إسرائيل وتحتداها.. بل وبالأسف سوف يتجاهلها العالم أيضا، ما لم ينهض أصحاب الحق لإقراره والدفاع عنه.. فصحيح جدا إن العدل وحده لا يسير عجالات التاريخ كما تقول وثيقة إعلان الاستقلال الفلسطيني.

وتدرك الانتفاضة هذه الحقيقة بكل شمولها فتتقد جذوتها بانتظام تمبيرا عن الوعي الذاتي للشعب الفلسطيني لافحسب بهويته كشعب ضاعت أرضه وإنفا وعى أكثر وضوحا بضرورة أن يتسلح العدل أيضا، ولو بالحجارة... وولم يتمكن الاحتلال والمجازر والتشريد من طرد الفلسطيني من وعيه وذاته..»

إن العدل الأعزل لن يكون في أحسن الأحوال إلا حالة أخلاقية ملهمة أطلالا نبكى عليها كما هو حالنا مع قرارات الشرعية الدولية الخاصة بفلسطين..

ويزيد الأمر صعوبة أن تتراجع الاشتراكية حليفنا، وتنهار بلدانها الواحدة بعد الأخرى ليقدم بعض ساستها فروض الولاء للدولة الصهيونية إبتغاء القروض من الشركات العالمية التي يلعب فيها رأس المال اليهودي أدوارا متنامية.. ومع هذا التراجع للإشتراكية تزداد قبضة الأمبريالية على العالم عنفا، وتزدهر الرأسمالية المالية.. لعبة اليهود التاريخية وعش الصهيونية الأمن.

وإنه ليحق لنا أن نتساءل إن كان دسيتوفسكى المسيحى قد قرأ كتاب «المسألة اليهودية» لماركس اليهودى قبل أن يكتب يومياته تلك والتى تبرز فيها الفكرة المركزية التى ينهض عليها كتاب «ماركس» ألا وهى أن اليهودية هى صنو المال والتجارة ونزعة التملك، وأن الانسانية كلها سوف تتحرر تماما حين تتخلص من يهوديتها أى من سطوة المال والملكية الخاصة وعبادة الذهب. وما يحفزنا للمقارنة أن كتاب «ماركس» هذا قد لقي دائما نفس المصير الذى لقيه هذا الجزء من يوميات دسيتوفسكى أى أنه اختفى تماما من الطبعات المتتالية لأعمال ماركس الذى يتهمه الصهانية- وبا للمفارقة- بمعاداة السامية فى هذا الكتاب، ذلك الاتهام الجاهز دائما الذى يشهرونه فى وجه كل من يفضح حقيقة مخططهم وجوهر فكرتهم المعادى للانسانية- والرجعى فى الصميم، والذى تغلفه الخرافة.

يقول دسيتوفسكى، «أن اليهودى يعمل بالوساطة والسمسة المالية، أن اليهودى يحتاج يعمل غيره، وإن رأس المال هو تجسيد للعمل المتراكم، واليهود لا يحبون شيئا قدر حبهم للتجارة يعمل الآخريين. على أن هذا لا يهدل من الأمر شيئا حتى الآن. أماقمة اليهود (أى أصحاب الثروات). فهم تتسامى فوق البشرية أعلى فأعلى، وتسعى الى أن تخلع شكلها وجوهرها على الدنيا بأسرها...

وكان «ماركس» يربط بين هذه الظاهرة اليهودية صنو المال وعبادته وبين إستقرار وجبروت الرأسمالية المالية فى القرن الماضى والتى انتعشت فى ظلها الفكرة الصهيونية التى حللها تحليلا سيكولوجيا وإيديولوجيا بالغ العمق والنفاذ ساخرا من شره التملك والاحتناز.

وكان ولیم شكسبير قبل ذلك بقرنين من الزمان قد رسم شخصية «شيلوك» تاجر البندقية اليهودى الذى أصر على أن يقتطع رطلا من اللحم الحى لجسد رجل مدين له وفاء للدين، وبطبيعة الحال فإن الصهانية يحاربون هذا النص الشكسبيرى أيضا وبلا حقونه فى كل مكان باعتباره معاديا للسامية فى زعمهم، ويسلطون على أى عرض له جوقة اعلامهم الجاهزة القوية، اذ يسيطرون على نسبة كبيرة من الصحف وشركات الإنتاج السينمائى والتليفزيونى فى أوروبا وأمريكا «بيد أننى لا أذهب إلى حد التعميم».

هكذا يقول دسيتوفسكى فلا يسقط أبدا فيما يراد له السقوط فيه مما يزدى إلى توجيه الاتهام الجاهز له بأنه معاد للسامية فلا أريد أن يتهمنى أحد بهذه التهمة الخطيرة.

أذكر أننى عندما قرأت كتاب جان بول سارتر «صورة لمعادى السامية» قبل عشرين عاما فى مكتبة جامعة القاهرة، شعرت بأنه كتاب ناقص لأنه لم يرسم الوجه الآخر لهذه الصورة أى وجه الذين يحتفظون بالاتهام بمعاداة السامية جاهزا لكل وقت.

ويصدق المثل الشعبى المصرى «خذوهم بالصوت قبل ما يغلبوكم» على تكتيكات الحركة الصهيونية العالمية التى تبادر بإتهام الآخرين بالإنذار بينما ترتكب هى الجرائم البشعة ودائما بحجة الدفاع عن النفس، ولنا أن نتأمل فى تلك التسمية التى تطلقها إسرائيل على جيشها الذى يقتطع كل بضعة أعوام جزءا من الأرض العربية... إنه جيش الدفاع الاسرائيلى.. فى زيارة أخيرة للندن حكى لى «مايك» أستاذة الأدب العربى الألمانية والمتزوجة من الشاعر المصرى «ناصر

فرغلى « أنها ذهبت متعمدة فى زيارة لإسرائيل لترى بنفسها هل هناك إمكانية حقا للسلام، وهل يرغب الاسرائيليون فى العيش مع العرب جنبها الى جنب أم أن مايقولونه لايتجاوز الدعاية. وفى مناقشة بينها وبين واحد من المثقفين- أستاذ جامعى على ما أذكر- انفجر فى وجهها بمصافة من الإتهام قائلا- انكم أنتم الألمان ومعكم العرب تريدون أن تحرقوا إسرائيل وتتكاثفون لاپادة اليهود والقائهم فى البحر... إنكم معادون للسامية، وكانت السيدة قد ذكرت فى حديثها معه ان ضرب العراق قد تجاوز كثيرا الهدف المعلن .. ألا وهو «تحرير الكويت».

تذكرت هذه الواقعة وأنا أقرأ دفاع ديستوفسكى عن نفسه.. وهو يقول «لا أستطيع أن أصدق صراخ اليهود الذين يدعون بأنهم مضطهدون ومعذبون ومهانون الى هذا الحد.. الذى يزعمون...»

وأن يقول ديستوفسكى هذا القول فلا بد أن نتصت بإحترام لأنه هو الذى كتب أروع الصفحات المفعمة بالرحمة عن المذللين والمهانين.

تذكرت أيضا أن منظمى الاستيطان اليهودى فى فلسطين والذين يجلبون يهود الاتحاد السوفيتى لتوطيتهم فى الأراضى العربية المحتلة يصرخون بدورهم دفاعا عن حق اليهود فى الاقامة فى الأرض التى يدعون بحقهم التاريخى فيها بينما يطردون شعبها الأصلى منها ويهدمون البيوت ويحتجزون ويطاردون أطفال الحجارة بالرصاص الحى.

ونحن نتساءل الآن كما تساءل ديستوفسكى منذ مايزيد على قرن من الزمان: ترى من هو أقل قدرة على التفاهم الآن اليهودى أم الفلسطينى؟.. وإن الرد المفهم الذى يقدمه الواقع هو التالى.. إنه اليهودى بالقطع.. ونحن لانعم قاما كم لم نعمم أى من ديستوفسكى أو ماركس أو شكسبير اذ أن اليهودية فى مجموعة الصفات القبيحة التى توصلوا اليها لم تكن الديانة وبالتالى ليس كل معتنقها موصومين.. وإنما كانت المهنة... مهنة الصياغة والمرابين وتجار الدماء والمال والحروب... ولأن غالبية كبيرة عن اشتغلوا بهذه المهنة القذرة كانوا يهودا فى بلدان كثيرة بسبب عزلتهم التاريخية فقد طابق المثل الشعبى بين اليهودية والجشع... وحق «لماركس» أن يدعو الانسانية للتخلص من يهوديتها- بهذا المعنى.

إن شعبنا الفلسطينى ينظر أيضا إلى جماهير اليهود وليس قاداتهم الفاشيست بلا أى حق، لكنه سوف يظل خائفا على السياسات التى تنفيه عن وطنه وعن هويته مناضلا ضدها، إلى أن يأتى اليوم الذى يشر فيها النضال العربى الذى سيتصل حتما «وحدة روحية بين جميع الأقوام على قدم المساواة».

سوف يحدث هذا حتما ذات يوم لن يكون بعيدا بالرغم من الهزيمة العربية التى تغرى الكوامين الصهيونية الشرهة بالافتراس وتجعل اندماج اليهود ودولتهم فى المنطقة والتحول الى جزء منها ومن أمانيتها فى التحرر من الهيمنة الاستعمارية والرأسمالية-تجعل من كل هذا حلما بعيد المنال.. حلم دونه كفاح طويل وربما دونه حرب أخرى أو حروب

لكننا نحن العرب التقدميين، واذ نعرف جيدا أن العدل وحده لايسير عجلة التاريخ وأن تأكيد بديهياتنا يحتاج لأن يترتب بالدم والدموع، سوف نظل نراهن على ما هو مستتير ورائق وانسانى

فى ثقافة اليهود الكادحين؟ نراهن على الضرورة التى ستفضى يوما الى الحرية الحققة، نراهن على إنتماء اليهود العرب الذين يشكلون ثلث سكان اسرائيل للمنطقة وتراثها وتشبعهم بشقاقتها، نراهن على الوعى الانسانى التحررى العقوى فى الجماهير العاملة التى تتآخى مع الفلسطينيين بينما تقف الحرافة والعزلة وأوهام الدولة التوراتية بينها وبين العيش 'آخر معهم'.. ونحن فى هذا العدد لانتسى فى قلب جراحنا النازقة أن الفوزة الصليبية التى دامت لعدة قرون قد وقف ضدها مسيحيو الشرق بكل قوة وأن كفاح الشعوب تواصل ضدها حتى ثم إندحرت..
فنحن باقون هنا كالجدار..

الى أن تتحرر فلسطين روح الأرض العربية.. وسوف تتحرر... كما ستحرر البشرية من يهوديتها... لامن اليهود.. ذات يوم سوف يكون قريبا بقدر ماتكافح البشرية من أجله.



وثيقة

المسألة اليهودية

شهادة دوستوفسكي عن اليهود الروس

فيودور دوستوفسكي

ترجمة

أحمد الخميسي

ليس بين المثقفين العرب من لم يتأثر بالروائي الروسي فيودور دوستوفسكي، وقد ترجمت كل أعماله إلى اللغة العربية. إلا أن هناك قصما كبيرا مما كتبه ذلك الروائي الصلاق لم ينشر لدينا ولم يترجم. من ذلك على سبيل المثال محاضر التحقيق الذي أجرته معه سلطة القيصرة، وهو تحقيق سياسي وفكري وأدبي، ووثيقة في غاية الأهمية والإمتاع. وهناك أيضا هذه المقالة التي تظهر باللغة العربية للمرة الأولى. وكان دوستوفسكي قد نشر مقالاته «المسألة اليهودية» عام ١٨٧٧ ضمن يومياته. وظهرت المقالة ضمن فصول الطبعة الرابعة بالمجلد الحادي عشر من الأعمال الكاملة للكاتب عام ١٨٩١. ومنذ مائة سنة، أي منذ أن ظهرت تلك المقالة في المرة الأولى؛ وحتى الآن، تم حذفها من أعمال الكاتب المنشورة، فلم تظهر للنور مرة أخرى. من الذي سعى واجتهد لحذف تلك المقالة؟ ومن الذي حرص على ألا تظهر للنور مرة أخرى؟

الأدبية النادرة، ولكننا نحاول تبيان الموقف الروسى- أى موقف الانتلجنسيا الروسية والشعب الروسى البسيط- من المسألة اليهودية. خاصة بعد أن أخذت بعض الصحف السوفيتية الآن تكيل للروس تهمة «الشوفينية» و«العداء للسامية» وغير ذلك. بل إن بعض الصحف ادعت أنه لولا الروس المهاجرون ما ظهرت العقيدة الفاشية فى ألمانيا.

ولا يخفى على أحد أن الصراع الروسى- اليهودى قد ظهر الى سطح الحياة السوفيتية الفكرية والسياسية بعد ما أتاحته «الهرسترويك» من مساحات للديمقراطية وحرية الرأى. فأسس اليهود مسرح «شالوم» فى موسكو للفن العبرى (مع أن كل ما يعرضونه ناطق بالروسية) وأنشأ د. يفجينى يفسيف رابطة تسمى «رابطة مقاومة تطبيع العلاقات بين إسرائيل والاتحاد السوفيتى»، فعاد الآخرون وأسبوا جمعية الصداقة الاسرائيلية السوفيتية (د... وبينما كان العالم الأكاديمى «ساخاروف» يدعو قبل رحيله- داخل الاتحاد السوفيتى- لفتح باب الهجرة لليهود السوفيت لكى يسافروا إلى الخارج، فإن المطرب اليهودى (مهاجر سوفيتى سابق) «فيلى توكريف» ينادى فى أمريكا بضرورة سماح السوفيت للمهاجرين اليهود السوفيت الذين يعيشون فى الخارج بالعودة للاتحاد السوفيتى.. بحيث لم يعد مفهوما ما الذى يريده اليهود السوفيت بالضبط: هل هو الخروج من الاتحاد السوفيتى... أم الدخول إليه؟.

فى مثل هذه الظروف قد يكون مهما للقارئ التعرف على جذور ذلك الصراع العميقة، وأسبابه، خاصة إذا كان من يعرض كل ذلك هو الكاتب الروسى الكبير «دوستوفسكى». إن الصراع الدائر بين الروس واليهود السوفيت، يس بشكل أو بآخر، قضايا التطبيع وهموم المثقفين المصيرين، كما يكشف عن «الطابع العام» لحركة اليهود، وتصوراتهم، ومن هذه الزاوية تتضاعف أهميته لمن يخوضون معركة مشابهة على أرض أخرى وظروف أخرى. وأخيرا تظل لشهادة الكاتب الكبير قيمتها التاريخية والأدبية فى ظروف يتهم فيها الشعب الروسى بالشوفينية وغير ذلك.

أحمد الحميسى.

المسألة اليهودية

لا تحسبن أننى حقا أرمى إلى طرح: «المسألة اليهودية» فقد وضعت عنوان هذا الفصل بصورة غير جادة. ذلك لأنه أمر فوق استطاعتي أن أطرح مسألة جسيمة إلى هنا الحد، وهى مسألة وضع اليهود فى روسيا، ووضع روسيا التى يعيش بين ظهرانى أبنائها ثلاثة ملايين من اليهود. إن هذا أمر يرتفع فوق استطاعتي. بيد أنه، بالوسع إن يتولد لى تصور معين. وقد جعل بعض اليهود يبذلون اهتماما لمحاولة معرفة تصورى هذا كذلك، صرت فى الأيام الأخيرة اتلقى من أولئك البعض رسائل يوجهون لى فيها العتب بجدية ومرارة، لأننى على حد قولهم أهاجمهم وأضمر الكراهية لليهود عامة وليس لعيبوب محددة فيهم كنزعة الإستغلال، أى أننى اكرههم من جراء القولة «بأن يهودا هو الذى باع يسوع المسيح». وأولئك الذين يحرون مثل تلك الرسائل لى هم من بين اليهود المتعلمين (لاحظت ذلك- بيد أنى لا اذهب الى حد التعميم) أى إنهم ممن يجاهدون على الدوام للإيحاء بأنهم أمسوا بحكم ثقافتهم لا يشاركون قومهم خرافاتهم ولا يؤدون طقوسهم الدينية كسواهم من بسطاء اليهود فهم ينظرون إلى ذلك جميعا على أنه أدنى من مستوى تعليمهم، وهم فى ذات الحين لا يؤمنون بالله.

وأود هنا مفتنما هذه المناسبة أن أسجل بين القوسين، إنه من خطئ أولئك السادة عليه اليهود المناضلين فى سبيل رفعة قومهم بكل ذلك الحماس، أن ينسوا ربهم «يحيى» وأن يتنازلوا عنه، وهو الذى يقدر عمره بأربعين قرنا. وعندى أن هذا ضرب من الخطئ ليس فقط من زاوية الانتماء القومى، ولكن لبعض الدواعى الأخرى التى هى اعظم شأنًا. والحق أن هذا أمر غاية فى الغرابة، لأنه من المستحيل على الانسان ان يتصور اليهودى بدون الله. غير أن هذه القضية جد كبيرة. ولهذا أدعها جانبا إلى حين إن الذى يدهشنى أكثر من أى شئ آخر هو كيف أنى وقعت فى قائمة الذين يفيضون اليهود كيهود؟ إن أولئك السادة أنفسهم، يأذنون لى بإدانة اليهودى بوصفه استقلاليا، وبإدانة بعض عيريه. بيد أنهم بالكلام فحسب يمنحوننى ذلك الآن والحقيقة انه من العسيران لمجد إنسانا أكثر حساسية واهتياجا من اليهودى المثقف. ومع ذلك فأنى اتساءل متى وكيف وفى اى موقع عبرت عن كراهيتى لليهود كيهود؟ إن قلبى لم يعرف البتة تلك البغضاء ويعلم ذلك حق العلم أولئك اليهود الذين تعرفنا بعضنا ببعض ونشأت فيما بينى وبينهم اتصالات مستمرة. إننى بادئ ذى بدء ادفع هذه التهمة عن نفسى الى أبد الدهر فلا أعود أذكرها على الاطلاق فيما بعد. ترى هل يكون الداعى لاتهامى بكراهية اليهود أنى اطلق عليهم بعض

الاحايين كلمة «جيد(*)»؟ إنى لا أعتقد- أولا- إن هذه التسمية تحمل معنى مهيئا إلى هذه الدرجة وثانيا انى استخدمت كلمة «جيد» للتعير عن فكرة محددة وهى: اليهودى- اليهودية- المجتمع اليهودى، واستخدماى هذا لهاليس سوى مفهوم معلوم بل اتجاه ووصف للعصر. على انه يمكن ان نناقش هذه الفكرة وبلاستطاعة أن ترفضها، ولكن من غير الممكن أن نشعر بالاذى منها. واليكم مقتظا من رسالة يهودى مثقف. وأسجل لكم أنى اهتمت بهذه الرسالة الممتازة الطويلة، وقد انسأقت هى الأخرى فى تيار الاتهامات التى يوجهونها لى بكرامية اليهود كجنس ومن الطبيعى ان اسم السيد كاتب الرسالة سوف يظل غير معلوم يقول السيد صاحب الرسالة:

«فى نيتى ان اتناول مسألة ليس فى مقدورى أن أقصر معناها لنفسى. وهذه المسألة هى حقدكم على اليهود وقد ظهر جليا فى كل فصل من فصول «يومياتكم» تقريبا. وأود ان أعلم لماذا تهجم اليهود بالذات؟ لماذا لا ينحصر هجومك عند الإستغلايين فقط؟ إننى لست أقل منك كراهية خرافات قومي (حيث عانيت منها الكثير) غير أنى لن أوافق أحداً على ان نزعة الاستغلال الوقع تسرى فى دم اليهود كجنس. أليس فى مقدور ان تسمو إلى مستوى القانون الاساسى للحياة الاجتماعية القائل بان جميع مواطنى الدولة الواحدة دون استثناء، اولئك الذين نهضوا بواجباتهم اللازمة لوجود هذه الدولة، يجب ان يتمتعوا بجميع الحقوق والمنافع، وبان هناك عقوبة واحدة لمن يخالف القانون وللإشرار من أعضاء المجتمع؟ ولماذا فى مثل هذه الحال يتم فرض القيود على حقوق اليهود؟ لماذا تسن لهم قوانين تأديبية خاصة؟ وماهى الفروق بين استغلال الاجانب للبلاد (واليهود من رعايا الدولة الروسية) سواء كانوا من الالمان أو الانجليز أو اليونانيين وليست اعدادهم قليلة فى روسيا وبين الإستغلال اليهودى؟ وبماذا يختلف مالك الارض الارثوذكسى الروسى «الكولاك» الذى يطلق عليه اسم مصاص الدماء. ويكثر امثاله فى روسيا كلها عن زميله من اليهود وهم يعملون فى كل الاحوال داخل دائرة محددة؟ بماذا يتميز الاول عن الثانى؟»

ويقارن صاحب الرسالة الموقر عددا من ملاك الارض الروس المشهورين بعدد اخر من ملاك الارض اليهود، ويقصد من راء ذلك، أن يؤكد أن الروس ليسوا افضل من اليهود. ولكن مالذى يبرهن عليه هذا؟

من المعلوم أننا لانتباهى بلاك الارض الروس، ولا نقدمهم للناس كقدوة حسنة، بل نحن نؤيد كل التأييد أن هؤلاء واولئك قوم سيئون. يمضى صاحب الرسالة قائلا:

«يوسعى ان ا طرح عليك الوفا من اسئلة مشابهة. انك حين تتحدث عن اليهود «جيد» افما تدخل فى تلك القائمة، كل الجماهير الفقيرة- فهناك ثلاثة ملايين من اليهود يعيشون فى روسيا، من بينهم مليون وتسعمئة ألف نسمة على الأقل يتقحمون نضالا يائسا من اجل حياتهم الذليلة. اولئك اليهود هم أظهر اخلاقا ليس فقط من القوميات الأخرى وإنما أيضا من شعبيكم الروسى المعبود. إنك تدخل فى تلك القائمة عددا كبيرا من اليهود الذين حصلوا على المؤهلات العليا وهم

(*) جيد (بمعطيش الجيم)- تطلق على اليهود فى روسيا بهدف التحقير.

يتميزون عن سواهم في كل مجال من مجالات حياة الدولة...

تم يعرض صاحب الرسالة هنا كذلك عددا من الاسماء، لاثبت منها غير اسم «جولد شتاين»
لانه قد لا يروق لبعض الذين ذكرهم صاحب الرسالة أن يطالعوا على هذه الصفحات انهم ينتسبون
إلى الأصل اليهودي.

«وأود ان استطلع رأيك في جولد شتاين الذي استشهد في «الصرب» دفاعا عن القضية
السلافيه؟ لقد امتد على اليهود حقدك حتى اشتمل على «دزرائيلي» الذي لعله لا يعلم ان
اجداده كانوا من اليهود الاسبانين، والذي لا يقود بالقطع سياسة المحافظين البريطانيين من منطلق
الانسان «اليهودي». فوأسفا انك لاتعرف الشعب اليهودي، لاتعرف حياته وروحه، لاتعرف
تاريخه على مدار أربعين قرنا من الزمان. ولذلك فانت إنسان مخلص شريف، تلحق الضرر- بلا
وعى منك- بجماهير الشعب اليهودية الفقيرة. اما اولئك اليهود الاقوياء الذين يستقبلون في
صالوناتهم اندادهم من اقوياء العالم، فهم بطبيعة الحال لا يخشون الصحافة، ولا يقيمون وزنا لذلك
المحدد العاجز لاولئك الواقعيين في قبضات الإستغلال. بيد انه تكفى إلى هنا مناقشة هذا
الموضوع، فأنه من غير المعتقد أنني سوف أقنعك بوجاهة رأيي. ولكنني اقنى أن تقنعني انت
بصحة رأيك».

هذا هو المقتطف الذي أردت تقديمه من الرسالة. وأرجوان ألفت الأنظار الى قسوة الهجوم
ودرجة الحساسية الواردتين. وذلك قبل أن أرد على صاحب الرسالة (حيث اننى لأريد أن يتهمنى
احد بهذه التهمة الخطيرة) إننى يقينا لم أنشر خلال العام الذي صدرت فيه «اليوميات» مقالا ضد
اليهود له حجم ذلك الهجوم الذي ورد في تلك الرسالة ثانيا- لاتستطيع أن تغفل أن صاحب
الرسالة الموقر حين تعرض في بضعة سطور للشعب الروسى، قد اتخذ من الشعب الروسى المسكين
موقف الغطرسة والإستعلاء. وعلى اية حال فان قسوة النبيرة في صوت صاحب الرسالة يمكن ان
تفصح بجلاء عن نظرة اليهود انفسهم إلى الروس؟ وصاحب الرسالة انسان متعلم وموهوب
(ولست أوقن انه حقا تغلى عن الحرافات). فماذا ننتظر نحن إذن من اليهودى غير المتعلم؟ كيف
تكون مشاعره نحو الروس؟ إننى اقول هذا، ولأوجه كلامى في قالب الاتهام، حيث أن كل هذا
يعتبر شيئا طبيعيا. أود فقط أن أشير إلى أن الشعب الروسى ليس وحده هو المسئول عن خلافاتنا
مع اليهود وان داووع الخلاف قد جعلت تتراكم من الناحيتين، فاصبنا اليوم لاتعلم من اية ناحية
كان التراكم اكثر؟ وعقب هذه الاشارة أود أن اقول كلمات لتبرئة نفسى، وإيضاح موقفى من هذه
القضية.

مع... وضد

فلنفترض انه من العسير غاية العسر ان نعرف تاريخ اليهود على مدار أربعين قرنا. بيد أننى
أعتقد أنه ليس هناك شعب آخر يواصل الشكلية من إذلاله وعذاباته ومصيره الى هذا الحد وفى
كل دقيقة. وبذلك يبدو الامر كما لو انهم ليسوا هم الذين يسودون أوروبا. وكأنهم ليسوا هم الذين
يديرين فيها البورصات المالية. ومن ثم، يتولون قيادة السياسة والشئون الداخلية والأخلاقية

للدول. حقا ان جولد شتاين الشريف استشهد فى سبيل القضية السلاقية. ولكن الفكرة اليهودية لولم تكن قوية الى هذا الحد، لكانت القضية «السلاقية» قد حلت منذ زمن بعيد لصالح السلافيين وليس لصالح الاتراك.

وانى على أهبة للاقتناع بان اللورد بيكونسفيلد قد نسى أنه ينتمى إلى اليهود الاسبانين (ربما لم ينس). غير اننى لا اشك مثقال ذرة فى أنه قاد سياسة المحافظين البريطانيين خلال السنة الاخيرة من وجهة نظرو موقف الانسان «اليهودى».

انى أسلم أن هذا كله ليس من جانبى سوى كلام اجوف. ولكننى لا أستطيع أن أصدق صراخ اليهود الذين يدعون بانهم مضطهدون ومعذبون ومهانون الى هذا الحد الذى يزعمون. وفى رأى أن الفلاح الروسى، بل ان أى فرد روسى بشكل عام، يتحمل من الاعباء اكثر مما يتحمله اليهودى. كتب لى صاحب الرسالة السابقة فى رسالة أخرى يقول:

«ينبغى أن يحصل اليهود على جميع الحقوق المدنية (حيث إنهم محرومون حتى اليوم من حقهم الجوهري فى الاختيار الحر لموقع اقامتهم. ولا ريب فى انه تنشأ من ذلك مشاكل عديدة لجماهير اليهود) كما ينبغى ايضا منح هذه الحقوق لجميع الاقليات فى روسيا. فقط، بعد ان يحدث ذلك يصبح فى الامكان ان يطلب من اولئك النهوض بواجباتهم حيال الدولة والسكان الاصليين».

ولكن ألم تفكر يا صاحب الرسالة وانت تخط لى فى صفحة اخرى من ذات رسالتك، أنك تحب جماهير الشعب الروسى الكادحة أكثر مما تحب اليهود؟ (عبارة قوية للغاية بالنسبة لليهودى) ألم تفكر انه كان هناك ثلاثة وعشرون مليوناً من الجماهير الكادحة الروسية تعاني من نظام الرق وان تلك الرقابة كانت اشد ثقلاً على الكراهل من مسألة اختيار مكان الإقامة؟ ألم تفكر انه قد حدث ذلك فى الوقت الذى عانى فيه اليهود من مشكلة الاختيار الحر لمكان الإقامة؟ هل أبدى اليهود فى ذلك الحين عطفاً على الروس؟ أنا لا اعتقد ذلك وتستطيع ان تجيب على هذا السؤال ظروف المعيشة والحياة فى الاطراف الغربية لروسيا وفى جنوبها. إن اليهود فى ذلك الحين كانوا يوالون الصراخ مطالبين بحقوق لم يحصل عليها الشعب الروسى نفسه. كانوا يوالون الصراخ ويألون الدنيا بالشكوى من أنهم مضطهدون وشهداء، يقولون، «اطلبوا منا ان نهض بواجباتنا حيال الدولة والسكان الاصليين بعد ان تمنحونا حقوقاً أكثر».

ثم أتى بعد ذلك من حرر السكان الاصليين من نظام الرق. ولكن ماذا جرى بعد ذلك؟ من الذين كانوا أول من اقتنص السكان الاصليين كما يقتنص الصائد الفريسة، واستغلوا عيوبهم، وجروهم الى المصائد بحبال ذهبية؟ من الذين حلوا فى كل موقع حيثما استطاعوا محل الاقطاعيين بعد ان تم إلغاء نظامهم، مع فارق وحيدان الاقطاعيين كانوا يستغلون الناس استغلالاً شديداً ولكنهم مع ذلك حاولوا الا يستهلكوا القوى العاملة؟

اما اليهود فليس يعنيه الى أى حد تستهلك القوى العاملة الروسية. انهم يحصلون على ما يبتغون، ثم ينصرفون اعلم ان اليهود بعد مطالعاتهم هذه السطور سيدعون ان كل هذا ليس صحيحاً بل هو أقرب إلى الافتراء. سيؤزعمون اننى شططت إذ أصدق جميع هذه الخرافات واذا لا



أعرف تاريخ أربعين قرناً لأولئك الملائكة الاطهار الذين هم اظهر اخلاقيا ليس فقط من القوميات الاخرى بل ومن الشعب الروسى الذى أعبدته! دعمهم يكونوا اظهر اخلاقيا من شعوب العالم جميعا، ومن الشعب الروسى ضمنا بطبيعة الحال. بيد أننى طالعت فى عدة مجلة «اخبار أوروبا» الصادر فى شهر مارس إن اليهود فى الولايات الجنوبية من امريكا إنقضوا على ملايين الزوج المتحررين، وريطهم بالتعبية لهم بطريقتهم الخاصة، أى بواسطة «مهنتهم الذهبية» المعروفة، مستغلين فى ذلك عيوب اولئك القوم ونقص الخبرة لديهم. وحين طالعت ذلك، تذكرت ان ذات المخاطر خطر لى منذ خمسة اعوام، فقد تصورت ان الزوج على الرغم من تحررهم من أصحاب العبيد سوف لا يكون هناك مغولهم من اليهود الذين سينقضون عليهم كفرسة طازجة. وأذكر أننى سألت نفسى أكثر من مرة، بعد أن خطرت تلك الفكرة ببالى- لماذا لا ترد اية انباء عن اليهود؟ لماذا لا تكتب الصحف شيئا يوضح الامر؟ كنت اطرح ذلك السؤال على نفسى، لاننى كنت أعتقد أن اولئك الزوج يمثلون كنزا لا يمكن لليهود ان يتركوه. وأخيرا وردت الانباء وكشفت الصحف وطالعت عن هذا الذى يجرى هناك. وقرات منذ عشرة ايام فى «المصر الحديث» العدد ٣٨٩ خبرا واردا من كوفنو (هى مدينة فيلنوس حاليا= المترجم) مؤداه أن اليهود هناك انقضوا على السكان اللتوانيين الاصليين واوشكوا ان يقضوا عليهم باحتساء الفودكا. ولم ينقذ هؤلاء السكان من الموت غير القساوسة الكاثوليك الذين اربههم بعذاب الجحيم، واقاموالهم جمعيات لمقاطعة الخمر اسموها جمعيات «الصواب» وقد ابدي المراسل الذى كتب عن هذا الموضوع سخريته من اولئك الذين مازالوا يصدقون رجال الدين وعذاب الجحيم. ولكنه اضاف فيما بعد ان الاقتصاديين المثقفين راحوا بعد رجال الدين يشيدون بنوكا قروية لإنقاذ الشعب من الموابين اليهود. ثم أنشأوا أسواقا ريفية تجعل فى استطاعة «الجماهير الكادحة الفقيرة» الحصول على

لوازم الحياة الضرورية بالسعر الرسمي ، وليس بالسعر الذى يحدده اليهودى. لقد قرأت عن كل هذا ، وأعلم أن هناك من يدعى بأن كل هذا لا يعنى شيئا وأن الداعى اليه هو أن اليهود انفسهم قوم مضطهدون وفقراء . وأن الامر كله ليس غير صراع البقاء ، وأن الأبله فقط هو الذى ليس بمقدوره أن يفهم تلك الحقيقة لو لم يكن اليهود انفسهم فقراء الى هذا الحد ، ولو اصبحوا اغنياء لاشوقت من انفسهم التواحي الانسانية ، ولادعشوا بذلك الدنيا كلها . بيد ان اولئك الزوج وهؤلاء اللتوانيين هم فى الحقيقة اشد فقرا من اليهود الذين يعتصرونهم . وعلى الرغم من ذلك فان الزوج والتوانيين لا ينزلون الى اسواق التجارة التى يمارسها اليهود . ثانيا- ليس من العسير ان يكون المرء انسانا ذا اخلاق عالية حين يحيا حياة غنية سعيدة . اما حين يدور الكلام عن صراع البقاء ، فلاتقترب منه وليست هذه فى رأى صفة يتسم بها الملائكة وثالثا- انى لا اقدم هذه الاتباء من مجلتي «اخبار اوربا و«العصر الحديث» على انها حقائق اساسية وحاسمة ولو ان المرء شرع يكتب تاريخ هذه القبيلة العالمية ، فموسعه ان يجد على الفور مئة الف حقيقة من هذا النوع . ولهذا لاتضيف شيئا الى ما ذكرناه حقيقة واحدة او حقيقتان . ولعله من المستغرب انك إذا اعوزتك خلال الحديث او المجادلة معلومات عن اليهودى او اعماله- فلن تجد نفسك بحاجة الى التوجه للمكتبة ، ولا بحاجة الى تصفح الكتب القديمة او تصفح مذكراتك الخاصة . لن تجد نفسك بحاجة الى بذل اى مجهود ، واغا يكفى- وانت لم تترك مكانك- بل ودون ان تنهض من كرسيك- ان قد يدك الى اول جريدة تلمسها تنظر الى الصفحة الثانية او الثالثة منها . عندئذ ستجد بالحتم شيئا عن اليهود- ستجد ما يهكم بالذات ، ستجد قصصا تروى عن نفس «المأثر» وسوف يكشف لك هذا بالطبع عن شئ ما ، وان كنت جاهلا جهلا مطلقا فيما يتعلق بتاريخ اليهود على مدى اربعين قرنا . ومن الطبيعى ان هناك من سوف يرد على قائلا- إن كل من يكتب فى هذا الموضوع ، يحتل النفس بالحق ، ولهذا يكذب . ومن الطبيعى ايضا انه لا يمكن للامر ان يحدث هكذا- أى انه لا يمكن ان يكذب الجميع . وهنا على اية حال سؤال يطرح نفسه : «إذا كان جميع الناس يكذبون لانهم يمثلون بالحق ، فمن أين جاء هذا الحق ؟ ذلك لان هذا الحق لا بد ان يحمل معنى ما ، كما قال «بيلينسكى» ذات يوم (لا بد ان يكون هناك معنى لكل كلمة

«الاختيار الحر لمكان الإقامة»... ولكن هل ترى أن الإنسان الروسى حر حرية مطلقة فيما يتصل باختيار مكان الإقامة؟ ليست باقية حتى الآن تلك القيود المفروضة على حرية اختيار مكان الإقامة لدى المواطن الروسى ، تلك القيود التى خلفها نظام الرق والتى التفتت اليها الحكومة منذ زمن؟ اما الامر فيما يتعلق باليهود- فان الجميع يرون أن حقهم فى اختيار مكان الإقامة قد توسع توسعا كبيرا فى العشرين عاما المنصرمة . لقد ظهر اليهود على كل حال فى روسيا فى المناطق التى لم يوهم فيها أحد من قبل . ومع ذلك فان اليهود مازالوا يواصلون شكواهم من الحق والاضطهاد . واعترف بأنى لا أعرف الحياة اليهودية معرفة جيدة . غير انى اعلم حق العلم ان شعبنا لا يضمر حقد دينيا غيبيا على اليهود ، حقد امينشقا من العبارة القائلة ان «يهودا باع يسوع المسيح» حتى لو سمعنا شيئا من هذا القبيل على ألسنة الاطفال او السكارى . ان شعبنا بالرغم من ذلك ينظر إلى اليهود بالحق . وانى اعرف ذلك منذ خمسين سنة مضت . لقد

عشت مع الشعب بين جماهيره المختلفة بل وفي ذات العتابر وتقاسمت مع الناس ذات الاسرة. وكان هناك معنا بعض اليهود ولم يكن أحد يحقد عليهم ويطردهم، حين كان اليهود يقومون بالصلاة (واليهود حين يطلقون الهتافات ويرتدون أزياء خاصة)، لم يكن هناك احد يرى أن هذا امر غريب، ولم يعرف احد صلاتهم، ولم يسخر منهم. ولعل ذلك حسب مفهومك كان هو المتوقع من شعب خشن مثل الشعب الروسى. بل الصحيح هو عكس ذلك. وقد كان الروس يقولون فى مثل هذه الحالات: «هكذا هى ديانته، وهى تفرض عليهم ان يصلوا على هذا النحو ثم يرون بهم فى هدؤ وهم يستحسنون صلاتهم تقريبا. وعلى الرغم من ذلك الموقف كان اولئك اليهود يتجنبون الروس، ويرفضون ان يأكلوا معهم، ويتخذون منهم موقف الفطرسه والاستعلاء (وقع ذلك حين كنا فى السجن!!) بل كان اليهود يعبرون بصورة عامة عن حقدهم على كل شئ روسى وعلى «الشعب الاصلى». ويمكن ان نجد ذات الشئ فى مساكن الجنود. بل وفى كل مكان فى روسيا. اذهب بلفسك وأسأل هل يطارد احد يهوديا فى التكنة العسكرية لانه يهودى، اى لانتسابه للدين اليهودى؟ هذا لم يحدث البتة. وهكذا الحال بين كل طوائف الشعب. وعكس ذلك صحيح فان الانسان الروسى يرى بعينيه، (وذلك مالا يخفيه اليهود انفسهم) ان اليهودى يرفض ان يؤاكلة، ويتجنبه ابدا. وبدلا من ان يغضب الروسى، يقول فى هدوء ووضوح «هكذا ديانته. وهى التى تفرض عليه ألا يؤاكلنا، وان يتجنبنا» ثم يغفر الروسى لليهودى حين يدرك هذا السبب الاسمى، وانى اتخيل ما كان سيحدث لو ان روسيا كانت تضم ليس ثلاثة ملايين من اليهود وثمانين مليوناً من الروس، ولكن ثلاثة ملايين من الروس وثمانين مليوناً من اليهود؟ كيف كانت ستصبح علاقة اليهود بالروس ومعاملتهم اياهم فى مثل تلك المجال؟ ترى هل كان اليهود سيمنحون الروس حقوقا متساوية؟ هل كان اليهود سيسمحون للروس باداء صلاتهم فى حرية؟ اما كان اليهود يحولون الروس الى عبيد لهم؟ بل ويصنعون معهم ما هو اسوأ من ذلك ويسلخون جلودهم؟ اما كانوا يضربونهم ويجلدونهم كما فعلوا ذلك فى فجر تاريخهم مع القوميات الاخرى؟ اتنى اؤكد لليهود ان الشعب الروسى لا يضمر حقدا عليهم، وأنه ربما لا يشعر بالتعاطف معهم، وقد يكون عدم التعاطف ذاك قويا فى بعض الاماكن. لاشك ان هذا امر موجود. ولكن ليس سببه هو عدم التعاطف مع اليهودى لانه يهودى، كذلك ليس سببه قبيلا ودينيا، وانما تولد عدم التعاطف ذاك لاسباب اخرى.

ولا يعتبر الشعب الروسى مسئولاً عن ذلك، ولكن المسئولين بالدرجة الاولى هم اليهود انفسهم.

اربعون قرنا من الوجود

يتهم اليهود السكان الاصليين بالحقده المؤسس على التحفظات. غير انه ما دام الكلام يتناول التحفظات فماداً تحسبون: هل تعتبر تحفظات اليهود نحو الروس اقل من تحفظات الروس نحو اليهود، ام هى اكثر؟ لقد قدمت عدة امثلة على موقف الروس البسطة من اليهود. وامام عيني

رسائل الذين هم ليسوا من البسطاء وانما من اليهود المتعلمين والمثقفين. وكم من الاحقاد التى تطوى عليها تلك الرسائل- الاحقاد على السكان الاصليين؟ واهم من ذلك كله انهم لا يلاحظون هذه الاحقاد. ان اليهود الممثلين بالحياة والنشاط والقوة، والذين لانظير لهم، لم يكن بوسعهم ان يعيشوا الا فى حالة «الجيتو».

كى يواصلوا الحياة عبر اربعين قرنا من الزمان، اى خلال مرحلة تاريخ الانسانية، فى وحدة توثق عراهم. وقد خسر اليهود ارضهم، واستقلالهم السياسى، وقوانينهم، بل وحتى ديانتهم اكثر من مرة. فالسكان لا يد لهم كى يسترجعوا كل ذلك، المرة بعد الاخرى، ان يعيشوا فى حالة «الجيتو» وهى الحالة التى حرصوا على الاحتفاظ بها فى كل مكان، وخلال المطاردات والملاحقات والتبعثر. وانى حين اشير الى تلك الحالة لا ارمى الى توجيه تهمة ولكن كيف نلخص حالة «الجيتو»؟ وفيما تكمن فكرتها الابدية التى لاتتبدد؟ وفيما يكمن جوهر هذه الفكرة؟ من المستحيل ان تعرض هذا الموضوع فى مقالة قصيرة، ولعل أحد أسباب تلك الاستحالة انه لم يحن الاوان المناسب بعد على الرغم من مرور الاربعين قرنا المنصرمة أن البشرية ستقول كلمتها الاخيرة عن هذه القبيلة العظيمة فى المستقبل.

ومع ذلك فنستطيع دون الدخول فى جوهر الموضوع، ان نقوم بتصوير بعض ملامح حالة «الجيتو» او على تصوير بعض ملامحها الظاهرة. من بين هذه الملامح نرى الاغتراب والعزلة فى اطار العقيدة الدينية، وعدم اندماج اليهود بالآخرين، واما انهم هنا غير شخصية تاريخية واحدة هى شخصية اليهودى. اما الناس الآخرون، وعلى الرغم من انهم موجودون فلا بد من النظر اليهم كما لو انهم غير موجودين. «اطلع من بين الشعوب. وأتم تشكيل ذاتك. وعليك ان تعلم انك الوحيد عند الله حتى الآن»..

«قم بقتل وتدمير الآخرين غيرك، او فلتجعل منهم عبيدا لك، او فلتقم باستغلالهم». «ثق بانتصارك على العالم كله. ثق بأن كل شىء سيخضع لك». «عليك ان تتجنب الكل ولا تختلط فى حياتك باحد. وثق بما انت موعود به حتى حين». «تفقد ارضك وشخصيتك السياسية- وحتى حين تتبعثر على وجه الارض بين مختلف الشعوب»

«ثق بان كل شىء يأتى فى حينه. ولكن، قبل ان يحل الاوان، تجنب واتحد». «واستغل الآخرين... وعليك ان تنتظر، عليك ان تنتظر...»

هذا هو جوهر فكرة «الجيتو» على ان هناك قوانين داخلية سرية سائدة تحمى هذه الفكرة. وانتم تدعون ايها السادة اليهود المتعلمون، بان «كل هذا كلام باطل وبانه حتى لو كان هناك حالة جيتو (لم تعد لها الان سوى اثار ضئيلة اذا كانت فعلا عاشت فى الماضى، فان المطاردات الدينية فى القرون الوسطى وما قبلها هى التى ادت الى تلك الحالة وولدتها. وقد نشأت حالة «الجيتو» فيما مضى من ارادة البقاء.. ولو ان تلك الحالة استمرت فى روسيا، فان السبب فيها ان اليهود غير متساوين فى الحقوق مع السكان الاصليين».



يبدو ان الاشارة الى المطاردات والرغبة فى البقاء، لا تكفى لتفسير ميثاق الـ (الجيتو) ذلك لان التصميم على البقاء لا يمكن ان يستمر طوال اربعين قرنا من الزمان. فكم من حضارات كانت اشمخ واقرى لم تستطع الحياة نصف الاربين قرنا، وفقدت قوتها السياسية ووجهها القبائلى. ليس حب البقاء اذن هو العامل الاساسى، وانما السبب فى نشوء حالة الجيتو. هو فكرة مسيطرة او عنصر يمتد منيشا على مستوى العالم، ولعله شىء ذو ابعاد واعماق، ليس بوسع البشرية حتى الان ان تصدر عليه حكما نهائيا كما ذكرت سلفا، وما لاريب فيه أن الطابع الدينى يشغل فى هذه الفكرة المسيطرة مكان الصدارة. فمن الجلى أن يحيى مازال بمعهد ومثله يقود شعبه الى الهدف النهائى. ومن المستحيل أن تصور اليهودى بدون الله. اننى لا اصدق اليهود المتعلمين والمثقفين حين يزعمون بأنهم ملحدون- حيث إن اليهود جميعهم من اصل واحد. والله وحده يدري ماذا يمكن أن ينتظر العالم من اليهود المتعلمين المثقفين! لقد طالعت فى طفولتى اسطورة مؤداها أن اليهود ينتظرون حتى اليوم وصول المسيح المنتظر. ينتظرون على اختلاف درجاتهم بدءا من اليهودى البسيط وانتهاء بالعالم الفيلسوف والحاخام انهم جميعا يؤمنون بان المسيح المنتظر سيجمعهم مرة أخرى فى القدس ويرمى بسيفه تحت أقدامهم جميع الشعوب. ولهذا السبب يفضل اغلب اليهود مهنة واحدة هى تجارة الذهب ذلك كى يتوجهوا بالذهب والمجوهرات الى حيث ياتى المسيح المنتظر وعندما:

تبزغ أشعة الفجر.
وتعزف الآلات الموسيقية.
ونحمل الفضة، وخيراتنا، ومقدساتنا.

نحملها معنا الى بيتنا القديم فى فلسطين..

لقد سمعت هذا حين كنت طفلا فى صورة الاسطورة. غير انى اعتقد ان جوهر الموضوع موجود بالفعل. وبأن جماهير اليهود تحمله بالفعل وينعكس فى صورة الرغبة التلقائية التى لا يمكن مقاومتها.

غير انه لا بد للاحتفاظ بجوهر هذا الموضوع من الابقاء على ميثاق ال (الجيتو) ولهذا، فان السبب فى وجود هذا الميثاق او الاحتفاظ بهذه الحالة ليس هو المطادات وحدها وانما فكرة اخرى ايضا...

واذا كان حقا لليهود نظام داخلى خاص دقيق يربط فيما بينهم ويجعل منهم كتلة واحدة متكاملة- فان هذا يبرر طرح مسألة المساواة بين حقوقهم و حقوق السكان الاصليين. ونحن بطبيعة الحال يجب ان نقدم لليهود كل ماتتطلبه الاعتبارات الإنسانية والقانون المسيحى. ولكن اذا طالب اليهود بالمساواة الكاملة بين حقوقهم وبين حقوق السكان الاصليين- وهم قد تسلحوا بخصائص نظامهم- وبمكانياتهم الاستثنائية وباغترابهم وعزلتهم الدينية والقبلية، وبمبادئهم المتنافية تماما مع الفكرة التى تطورت طبقا لها العالم الاوروبى حتى اليوم، الا يحدث والحال هذه، ان يحصل اليهود على شىء ازيد واعلى مما يمتلكه السكان الأصليون؟

هناك بالطبع من سوف يشير إلى الا الجانب الاخرين المتساوين او المتساوين تقريبا فى الحقوق مع السكان الاصليين. وسوف يشير ايضا «إلى أن حقوق اليهود أقل من حقوق اولئك الاجانب. وذلك لان الناس يخشوننا- نحن اليهود- حيث انهم يروننا اكثر ضررا من مختلف الاجانب. ولكن باى شىء ينزل اليهودى ضرره؟ لو كان لليهود مساوى فالسبب فى ذلك يعود-إلى أن الشعوب الروسى نفسه يساعد على نشأة تلك المساوىء، يساعد بجهلة وبعدم قدراته على الاستقلالية ويضعف تطوره الاقتصادى. ان الشعب الروسى بحاجة الى الوسيط والمدير والوصى الاقتصادى والمرابى. وهو بنفسه يدعوا اولئك ويسلم مقاليد، اليهم انظروا الى اوروبا. إن شعوبها أقوى وأكثر استقلالية، وانضج تطورا قوميا، وقد تعودت تلك الشعوب على ممارسة العلم والمهارة فيده. ولذلك لم تعد تخشى ان تمنح اليهود حقوقا! هل تراهم فى فرنسا يذكرون شيئا عن الضرر الناجم من ال (الجيتو) الذى يتجمع حوله يهود فرنسا؟

هذا كلام محبوبك القوة- كما يبدو- بيد انه يمكن اختتامه بملاحظة بين القوسين: ان كل هذا يدل على ان اليهود يحيون حياة احسن، حيث مازال الشعب غير حر، او جاهلا او متخلفا من الناحية الاقتصادية. وبدلا من ان يرفعوا مستوى التعليم يتفردهم ومن ان يعزوزوا العلم، ومن ان يعملوا على توليد القدرة الاقتصادية لدى السكان الاصليين- يشرح اليهود اينما اقاموا فى ممارسة افساد الشعب واذلاله. ومن ثم يتدهور مستوى التعليم، وينتشر الفقر اكثر فاكثر، وينمو معه اليأس فلا يكون للشعب منها مفر. سلوا السكان الاصليين فى اطراف بلادنا: ماذا يحرك اليهود اليوم وماذا حركهم طيلة القرون؟ وسوف ترون ان الرد بالاجماع سيكون: ان الذى حركهم ويحركهم هو عدم الرحمة، وهو رغبتهم فى شرب عرقنا ودمائنا، والحقيقة أن نشاط اليهود فى

اطراف بلادنا يتركز فقط فى ان يضعوا فى حالة التبعية لهم سكان البلاد الاصليين وذلك عن طريق الاستفادة بالقوانين المحلية. وقد استطاع اليهود فى مثل تلك الحالات ان يتحايلا على ايجاد منافذ فى استخدام القوانين لصالحهم، واستطاعوا بصورة دائمة ان يعقدوا الصداقات مع اولئك الذين يقع بأيديهم مصير الشعب. ولهذا فليس هم الذين ينبغي ان تنطلق شكاوهم من ضالة حقوقهم إذا قيست بحقوق السكان الاصليين. فقد حصلوا منا على حقوق كافية تمنحهم امتيازات كثيرة اذا هي قورنت بحقوق السكان الاصليين- ويشهد تاريخ اطراف البلاد الروسية بما جرى للشعب الروسى فى المناطق التى استقر فيها اليهود خلال عشرات ومئات السنين. وبعد، هل بوسعكم ان تذكروا اية قومية من قوميات روسيا يمكن ان تقارنها باليهود من حيث تأثيرها ونفوذها الرهيبي؟ انكم لن تجدوا مثل هذه القومية حيث إن اليهود من هذه الزواية، يحتفظون باختلافهم عن الاجانب الاخرين فى روسيا والمشرق ذلك هو ميشاق (الجيستو) الذى يطالب اليهود بعدم الرحمة مع جميع من هم غير يهود، كما يطالبهم بعدم تبجيل اى قوم اخرين واية قبائل اخرى وأى مخلوق غير يهودى هى حجة مقنعة وهناك أن شعوب غرب أوربا لم تمكن اليهود من السيطرة على مقدراتها وأن الشعب الروسى أضعف من الشعوب الأوروبية وبذلك يصبح هو نفسه المستول عن كل مايجرى. فى اطراف البلاد الروسية؟ (والسبب الوحيد فى ذلك الوضع هو قسوة الظروف السياسية طيلة قرون) هل هى-حقا- حجة مقنعة انه بناء على هذا الاساس ينبغي قمع الشعب لاستغلاله- وليس بسط يد العون له ومساعدته؟ ولو كان هناك من يشير إلى فرنسا، فليس معنى ذلك ان ال (الجيستو) كان غير ضار بها. من المسلم به أن انحلال المسيحية وفكرتها يجرى هناك، لسبب غير اليهود. بيد انه تنبئ الإشارة هنا الى ان انتشار روح اليهودية فى اوربا قد استبدل الكثير من افكارها بافكار يهودية. وما لاشك فيه ان الانسان كان دائما اميل الى فهم الحرية على أنها تأمين حياته بالمال، وبانها جمع ذلك المال بمختلف الوسائل، والعيش بعبادة المادة.

غير ان تلك المطامح لم تصبح مبدأ «سياسيا» مثلما حدث هذا فى قرنتا التاسع عشر. «كل انسان من أجل نفسه فقط. ولا علاقة بين الفرد والمجتمع غير تلك التى تحقق مصلحة الفرد».

هذا هو المبدأ الاخلاقى الذى يطبقه اغلب الناس المعاصرين (١) وليس هذا المبدأ واقفا فقط على اصحاب السوء، ولكنه مبدأ يطبقه أيضا الكادحون الذين لا يمارسون السرقة والقتل. ومن المؤكد ان عدم الرحمة تجاه الطبقات الدنيا- وانهيار روح الاخوة، واستغلال الفنى للفقير، كان موجودا كله فى الماضى وبشكل دائم. ولكن ذلك كله لم يكن يرتفع إلى مستوى الحقيقة العليا والعلم، بل كانت المسيحية تواصل إدانته. اما اليوم فيعتبر كل ذلك خيرا. ولهذا فليس صدقة من الصدق، ان اليهود يسيطرون على البورصات المالية فى كل مكان- يتحكمون فى حركة رأس المال ويملكون الهيمنة على عمليات القروض- ليس كل ذلك صدقة من الصدق، لان اليهود يتحكمون فى السياسة العالية كلها. وعما قريب ستأتى ملكتهم، ملكتهم الكاملة (٢)، عما قريب يحل زمن انتصار الافكار التى تذبل فى ظلها مشاعر حب الانسانية. وتتساقط الرغبة فى

البحث عن الحق، والمشاعر المسيحية والقومية والكرامة القومية للشعوب الأوروبية. عما قريب يحين زمن سيطرة المادة والمطامع العمياء، ويصبح كل شيء هو التأمين المادى الشخصى، وهو جمع المال بمختلف الوسائل. صار هذا، هدفاً اسمى، هدفاً معقولاً، صار هو معنى التحرر الذى حل مكان الفكرة المسيحية الخاصة بالخلاص عن طريق التوحيد الاخلاقى الاخرى وثيق العرى بين الناس.

ولعل هناك من سوف يسخر- قائلًا- ليس بسبب اليهود كل هذا. ومن المسلم به ان هذا الوضع لا يتجم من اليهود وحدهم. غير انه، ما دام اليهود قد انتصروا وازدهروا فى أوروبا، فى الوقت الذى انتصرت فيه وازدهرت هذه الظواهر الجديدة، وكان انتصارها وازدهارها الى الحد الذى ارتفع بها الى مستوى المبدأ الاخلاقى، فلا بد من الاستنتاج بان اليهود قد مارسوا تأثيرهم ايضا.

وقد يعترض قائل بان اليهود فقراء- وفقراء فى كل مكان وبخاصة فى روسيا، وان قمة اليهود هى فقط التى تتألف من اصحاب البنوك وملوك البورصات، اما تسعة أعشار اليهود، فهم يجرون وراء «كوبيكات» يحصلون بها على لقمة خبز.

وقد يبدو هذا صحيحاً. ولكن ما هو المعنى الذى ينطوى عليه؟ أليس معنى ذلك ان شيئاً شاذاً وغير طبيعى يكمن فى اعمال يمارسها اليهود، يكمن فى استغلالهم لغيرهم من الناس، وبهذا يتأتى العقاب لهم على ذلك الشذو؟ ان اليهودى يعمل بالوساطة والسمسة المالية. يتاجر بعمل غيره. وان رأس المال هو تجسيد للعمل المتراكم. واليهود لا يجبرون شيئاً قد جهم للمتاجرة بعمل الآخرين، على ان هذا لا يبدل من الامر شيئاً حتى الان. اما قمة اليهود فهى تتسامى فوق البشرية، اعلى فأعلى، وتسعى الى ان تخلع شكلها وجوهرها على الدنيا بأسرها.

ويزعم اليهود انه يوجد بينهم قوم طيبون. مغفرة يارب. هل تنحصر قضيتنا فى تلك الدائرة؟ ان حديثنا لا يدور حول اناس طيبين أو اناس اشرار. وهل ينقصنا الاشرار؟ ألا يوجد قوم طيبون بين اولئك؟ هل كان المرحوم جيمس روتشيلد من باريس انساناً سيئاً؟ نحن نتحدث هنا بصورة عامة، نتحدث عن الروح اليهودية، عن الفكرة اليهودية التى شملت العالم، وحلت محل المسيحية الفاشلة.

ولكن.. فلتعيش الاخوة

ترى ماذا أقول؟ ولماذا اتحدث؟ هل انا حقاً قاعد لليهود؟ هل صحيح اننى أناصب اولئك القوم «المساكين» اشد العدا، واحمل عليهم كلما سنحت فرصة حملات قاسية؟ هل صحيح ذلك كما كتبت فتاة يهودية شريفة متعلمة (وهذا واضح من رسالتها العامة بمشاعرها الحائرة المخلصة): «واضح تمام الموضوع، حقدك على اليهود الذين لا يهتمون الا بانفسهم فقط، على حد قولك.. على اولئك حقدك واضح تمام الموضوع».



كلا.. إنى ارفض هذا الوضع، واود ان اناقش الفتاة. لقد كتبت مطالبا بوجوب منح اليهود كل ماتطلبه الاعتبارات الانسانية والعدالة والقانون الانسانى والمسيحى، كما أسلفت. أود أن اضيف الى ذلك، انى بغض النظر عن جميع الاعتبارات التى طرحتها، اعلن تأييدى الواسع لتوسيع حقوق اليهود فى التشريع، الرسمى، وتأييدى ايضا للمساواة الكاملة بين حقوقهم وحقوق السكان الاصليين، اذا أمكن ذلك. (وان كان لهم فى بعض الاحيان حقوق اوسع او امكانيات اكبر للارتفاع بتلك الحقوق اكثر مما ينتفع بها السكان الاصليون) وانى لتخطر على بالى فى ذات الوقت الفكرة التالية: ماذا يجرى لو انه حدث لاي سبب من الاسباب ان تخلخلت الجمعية الريفية التى تقوم بحماية الفلاح الفقير من مخاطر عديدة؟ ماذا يجرى لو اجتاحت اليهود اولئك الفلاحين المتحررين حديثا من قيود العمودية وغير المتسلحين باية خبرة، والعاجزين عن مقاومة الوان الاغراء المختلفة تلك التى قامت بحمايتهم منها حتى الان الجمعيات الريفية. اعتقد انه لو جرى ذلك، لوافتهم نهاية للخلاص حيث إن جميع مايمتلكون سينتقل على الفور فى قبضة اليهود. وعندئذ تاتى الفترة التى يستحيل ان نقارنها لاي زمن نظام الرق فقط، وانما تصعب مقارنتها بفترة الاحتلال التتارى ايضا.

بيد اننى على الرغم من ذلك، اعتبر نفسى من دعاة المساواة الكاملة والنهائية، لان ذلك يتواءم مع القانون والمبدأ المسيحيين.

غير اننى اذا كان الامر كذلك- لماذا كتبت الصفحات السابقة؟ ماذا اردت ان اعبر عنه اذا كنت اتناقص مع نفسى؟ لا.. انا لا اتناقص مع نفسى. انا لا امانع -من وجهة نظر روسية- من توسيع حقوق اليهود. ولكننى فى ذات الوقت أشير الى ان العوائق الخائلة دون توسيع هذه الحقوق انما تأتى من جانب اليهود اكثر مما تأتى من جانب الروس. واذا لم يتحقق حتى اليوم ما أصبو إلى

تحقيقه من صميم قلبي- فان ذنب الروس في هذا اقل بكثير من ذنب اليهود.

لقد اشرت فيما سلف الى اليهود البسطاء، وكيف انهم لا يريدون ان يتعاملوا مع الروس بل ولا يريدون ان يؤاكلوهم، مع ذلك لم يغضب الروس ذلك التصرف. لم ينتقموا من احد، بل انهم على العكس غفروا لهم وقالوا بان ديانتهم اليهودية تفرض عليهم هذا السلوك. هذا عن اليهود البسطاء. اما المثقفون ففتح كثيرا ما نلاحظ في اليهود المثقفين نفس التحفظ حيال الروس. هم يدعون بانهم يحبون الشعب الروسى. ولقد كتب احدهم انه يؤسف ان الشعب الروسى ليس له دين، وأن الشعب الروسى لا يفهم شيئا فى المسيحية. ويعتبر صدور مثل هذه العبارة كثيرا للغاية حين تصدر من يهودى. وهنا، يطرح نفسه هذا السؤال: ترى.. هل يفهم هذا اليهودى المتعلم نفسه شيئا فى المسيحية؟ ولكن ماذا بوسعنا ان نصنع، والاغترار والاستعلاء من صفات اليهود التى لا يحبها الروس؟ ترى.. من هو اقل قدرة على التفاهم الروسى ام اليهودى؟ اقسم اننى أكثر ميلا الى تبرير موقف الروسى، لانه على الاقل لا تنطوى جوارحه على كراهية دينية لليهود. اما التحفظات الاخرى، فعند اى من الجانبين هى اكثر؟ يزعم اليهود انهم كانوا مضطهدين ومطاردين طوال قرون. وهذا شئ ينبغى على الروس ان يضعوه فى اعتبارهم عند الحكم على الطابع اليهودى. حسنا.. فنحن نضع ذلك الامر فى الاعتبار. وكم من مرة ارتفعت أصوات المثقفين الروس تدافع عن اليهود. ولكن.. هل وضع اليهود فى اعتبارهم شيئا حين يتهمون الروس ويجأرون بالشكرى من قرون الملاحقات والاضطهاد، وهى ايضا الملاحقات والاضطهاد التى عانى منها الشعب الروسى هو الاخر؟ هل يمكن الزعم بان هذا الشعب الروسى عانى فى تاريخه اقل مما عاناه اليهود؟ هل يمكن الزعم بان اليهودى ليس هو الذى كثيرا ما اتحد مع الظالمين بل كثيرا ما تحول هو نفسه الى الظالم بعينه؟ لقد حدث كل هذا بالفعل. انه التاريخ. انها الحقائق التاريخية. ومع ذلك فنحن لم نسمع ابدا ان اليهود قد ندموا على ما ارتكبوه. ولكنهم فى ذات الوقت يتهمون الروس بانهم لا يحبونهم.

كفى ذلك.. كفى.. فلتكن الوحدة الروحية الكاملة بين جميع الاقوام. ولتقم المساواة فى الحقوق. ولذلك ارجو من المعارضين والذين يكتبون لى من اليهود ان يتخذوا منا نحن الروس موقفا اكثر عدالة. واذا كان استعلاؤهم على الشعب الروسى، وتقززهم منه، يعودان فقط الى «التحفظ» وبعض الرواسب التاريخية، اذا كان استعلاؤهم ذلك وتقززهم لا يكمنان فى اسرار اعماق غورا لقانونهم ونظامهم الخاص، فنرجو ان يتلاشى هذا بسرعة. ولتتحد فى روح واحدة، وأخوة كاملة، ولتتبادل المساعدات فى سبيل القضية لخدمة ارضنا ووطننا ودولتنا ولتخفف الاتهامات المتبادلة ولينظف هذا الحماس الدائم للاتهامات التى تمنع الرؤية الواضحة للاشياء.. وانى اقطع فيما يتعلق بالشعب الروسى انه يرحب بالاخوة مع اليهود، بغض النظر عن اختلاف الدين، وباحترام كامل منه لحقيقة هذا الاختلاف ولكنه، من الضروري لاقامة هذه الاخوة بل لاقامة الاخوة الكاملة من عمل يقدمه الجانبان. فليقم اليهودى بالتعبير للروسى عن بعض المشاعر الاخوية حتى يشجعه على الاقبال على نفس الشئ..»

وانى لأعلم اننا يمكن ان نجد بين الشعب اليهودى اليوم عددا كبيرا من الاشخاص الذين

يبحثون عن مواطن سوء التفاهم للقيام بإزالتها، وأن بينهم وكثيرا من المحبين للانسانية. ولا اريد ان اسكت عن هذا، محاولة منى ان اخفى الحقيقة. وانى ارجو ان تتسع حقوق القبيلة اليهودية اتساعا كبيرا وعلى الاقل بقدر الامكان، ويقدر مايشبث اليهود استطاعتهم الاستفادة بهذه الحقوق دون ان يلحقوا اضرارا بالسكان الاصليين. انى ارجو ذلك كى لاتفتقر معنويات اولئك البعض النافعين من اليهود والمحبين للانسانية، ولاضعاف تحفظاتهم -الى حد ما- وكى يسجل لهم ان يشرعوا فى العمل.

وبوسعنا من الجانب الروسى ان نقطع سلفا خطوات اكثر الى الامام. وهنا يكمن ان تتلخص المسألة فقط فيما يلى: هل سوف يتسنى لاولئك البعض الجدد الطيبين من اليهود ان ينهضوا باعمال كثيرة؟ وإلى اى حد هم قادرون على تحقيق القضية الرائعة الجديدة، قضية الاندماج الاخرى الحقيقى مع قوم مختلفين معهم فى الدين والدم؟

-
- (١) هذه هى الفكرة الاساسية للمرجوزية التى اعلنت تبناها محل النظام العالمى فى نهاية القرن الماضى والتى مهدت لفكرة جمهورية لهذا القرن فى العالم الاوربى بأسره (تطبيق دوستويفسكى)
- (٢) وهكذا توقع دوستويفسكى قيام دولة اسرائيل منذ مائة سنة. حيث كتب هذا الفصل مام ١٨٧٧.



وثيقة

فلسطين في قلب العالم العربي

د. محمد عوض محمد

مجلة «الهلال» ١٩٤٨



« ليست فلسطين مجرد جزء من الوطن العربي بل هي قلب العالم العربي والعمود الذي ستبني عليه نهضة الشرق »

العالم الخارجي شيئا . ولا بدري
عن فلسطين والبلاد العربية إلا
ما يطالع في القصص أو الكتب
الشعبية مثل قصص ألف ليلة أو
في التوراة . ولقد كان الجندي
الأمريكي الذي يزور فلسطين لأول
مرة أثناء الحرب الأخيرة ، تعثبه
الدهشة حين يستكشف لأول
مرة أن فلسطين بلد عربي . فكان
يسأل وهو في حيرة من أمره : من
هؤلاء « الأراب » ؟ لقد قيل لي
دائما أن جميع سكان فلسطين من
اليهود ، ولكنني حينما
ذهبت لا أرى غير
هؤلاء الأراب . . . ! »

علم الدكتور

محمد عوض محمد بك

يسود الشعوب الأوروبية
والأمريكية - وعلى الأخص شعب
الولايات المتحدة - جهل شديد
بشؤون غيرهم من الشعوب .
وأفة هذا الجهل مردها إلى نظام
التعليم الذي يركز الاهتمام بتاريخ
كل أمة ويشيد بذكر رجالها .
وذلك من أجل تقوية نعمة وطنية
قد لا يكون لها أساس من الحقيقة
والتاريخ الصحيح . ولتحقيق
هذا الغرض تؤلف لتعليم أبناء
الأمة وبناتها كتب تشوه الحقيقة
وتزيفها ، وتعمد إبطالا
ليس لهم من البطولة
نصيب ، وتخلق
للشعوب مجيذا
وتاريخا ، يبرأ منهما
التاريخ

وإذا كان هذا شأن
العامة من الأمريكيين
والأوربيين . فليس شأن الخاصة
بأحسن من هذا كثيرا ، إذا
استثنينا عددا قليلا ممن عاشوا

فالغرد العادي ، الذي يمثل
سواد الشعب ، في كل قطر من
الاقطار ، لا يعرف عن شؤون

اليها والتي عاش فيها أجدادهم منذ أقدم العصور

والصهيونيون ليسوا سوى عصابة طغت عليها الشهوة الاستعمارية ، والكثرة الساحقة منهم ينتمون الى اصل جرمانى او سلاقى . ولعل في هذا تفسيراً لما نشاهده فيهم من الاساليب النازية، ولما يرتكبونه من الوحشية والقسوة ، ولما امتازوا به من الاثم والخيانة والمراوغة . ولا عجب اذا رايانهم كالتسازيين في محاولتهم السيطرة على اكبر رقعة من العالم، فليس يسر ان محاولتهم الاستيلاء على فلسطين ليست سوى الخطوة الاولى ، يليها الاستيلاء على العالم العربى من نهر النيل الى ارض الفرات ، ومتى تمت لهم السيادة فى الشرق الاوسط ، فهيمات ان تقف اطماعهم عند هذا الحد ، بل تتجاوزهم الى اراض واقطار اخرى

ولئن كان بين القراء من يشك فى ان البرنامج الصهيونى بالغ الخطر الى هذا الحد ، فليرجع بالذاكرة الى عام ١٩٢٠ يوم كان دعاة الصهيونية يتوددون الى قادة العرب ، مظهرين اللد والقرعة. زاعمين انهم لا يريدون سوى ان يعيش عدد قليل منهم الى جوار اخوانهم العرب من النصارى والمسلمين ، فى بلاد يحبوها جميعا ويجلوها ويقدمونها . هذه كانت لغتهم يوم كان عددهم لا يتجاوز السبعين الفا ، اما اليوم وقد بلغوا عشرة امثال ما كانوا

فى الاقطار العربية ، اوانتج لهم ان يدرسوا شؤونها واحوالها دراسة خاصة . فان للتعليم الدينى الذى يلقيه الاطفال اثرا بالغا فى النفس. وبعد ان يكبروا يظل ثابتا في وعيهم ما لليهود من بنى اسرائيل من صلة وثيقة بفلسطين . ويشق عليهم بعد ذلك ان يميزوا بين اليهود من بنى اسرائيل ، وبين اليهود من بنى السلاف والجرمان والمجر . وليس فيما حصلوه من التعليم ما يمكنهم من ان يدركوا ان الدين اليهودى قد انتشر فى الدولة الرومانية ، وفى الاقطار المتاخمة لها انتشارا واسعا ، واعتنقته شعوب واجيال من الناس، لا تمت الى بنى اسرائيل باذى صلة ، منها شعوب سمراء وسوداء فى بلاد اليمن والحبيشة والهند، ومنها شعوب شقراء الثمنع زرقاء العميون فى البلاد الجرمانية والسلافية

وقد سبق ان علجنا هذا الموضوع فى « الهلال » منذ عام ، مدعين هذا الراى بالادلة العلمية القاطعة ، ومستنديين الى اقوال المؤرخين وعلماء الاجناس، وبينهم كثير من اليهود انفسهم . وليست بنا حاجة لان نردد اليوم ما سبق لنا شرحه من قبل . وحسبنا الآن ان نذكر ان عقلاء اليهود انفسهم يرون الخطر كل الخطر فى هذه الدعاية الصهيونية ، التى تحاول ان تدمج اليهود جميعا بانهم قوم غرباء فى اوطانهم، التى ينتمون

عليه ، فقد أصبحت لغتهم الحديد والنار ، والحجارة والفرد ، وبقر بطون الحوامل ، وتخريب الأماكن المقدسة وتدميرها ، وجميع ضروب المنكرات والموبقات . ولئن كانت هذه هي لغتهم اليوم ، فكيف تكون حالهم ، لو أنهم سيطروا على الأرض المقدسة ، واتخذوا منها مكانا للوقوف على جيرانهم الأمنين في ديارهم ، الذين لا يحسنون ما يتقنه الصهيونيون من ضروب البغى والسدوان والتخريب والتدمير ؟



ولعل الطامة الكبرى ، التي لا يحاول الاوربيون والأمريكيون فهمها ، هي أن أولئك الصهيونيين ، لا يمتنون إلى الدين اليهودي بصلة . فدين بنى إسرائيل برىء منهم ، وهم بريئون منه ، والذين زاروا فلسطين وراقبوا الصهيونيين فيها ، يعلمون تمام العلم أن هذه العصابة المجرمة لا تعرف دينا ولا تؤمن بمقيدة ، بل هي تسخر من العدد القليل من اليهود المتدينين وتسميهم جماعة الأرثوذكس . . ومن أجل ذلك لم يتورعوا عن اتخاذ الهياكل والمعابد مخازن للذخيرة والعدة الحربية ، ولم يروا بأسا في هدم الكنائس والمساجد وتدميرها . لأن الاعتبارات الدينية لا تدخل في حسابهم إلا بمقدار ما تساعدهم في تحقيق مآربهم ومتابعة شهواتهم

والرذيلة والإباحية تسودان المجتمع الصهيوني ، وعلى الأخص في فلسطين ، كأنما أرض الموعد ما خلقت إلا لتكون ساحة للمنكر ومبوءة للرذيلة السافرة ، وليس هذا الفساد جزءا من الرسالة التي حملها بنو إسرائيل القدماء إلى العالم ، بل هي رسالة «الخنو» يحملها ذوو الأخلاق المنحلة من الجرمان والسلاف إلى بلادنا ، ولا تربطها بهم أدنى صلة

وكما أن الصهيونيين بعيدون كل البعد عن الجنس الإسرائيلي القديم ، وعن الدين اليهودي الصحيح ، كذلك هم بعيدون البعد كله عن الثقافة اليهودية السليمة ، فليست لغتهم الأصلية هي اللغة العبرية ، وإن تكلفوا اليوم تعلم هذه اللغة لاتخاذها أداة لابتعاد وحدة مصطنعة تفصلهم عن سائر الشعوب . بل ثقافة الصهيونيين جرمانية ، ولغتهم المسماة «يدش» هي لغة المانية قديمة ، كان يتكلم بها أجدادهم القدماء حينما تلقوا مبادئ الديانة اليهودية ، ولم تكن لهم في ذلك الوقت كتابة يكتبون بها ، فلما تعلموا الدين اليهودي بنوا يكتبون نصوصه بلغتهم الألمانية ولكن بالحروف العبرية ، أما لغتهم التي يتفاهمون بها ويكتبونها ، فهي لغة الأقليم الشالي الغربي من ألمانيا . ولم يحاول الصهيونيون الذين نرحوا إلى فلسطين أن يتخلصوا أو يطفئوا من ثقافتهم الجرمانية . ولذلك



لعيف من الفتيات العربيات حول بئر المنزلاء مريم في الباصرة

المصلحة بقوة السيف والنار . .
والشعوب العربية أشد شعوب
العالم حبا في السلم والحرص عليه .
وكان في وسع الصهيونيين أنفسهم
أن ينعموا بالسلم إذا شاءوا، تحت

ظل دولة فلسطين العربية ، على
شرط أن يطهروا من برناجهم
الاستعماري العدواني . ولكنهم
أبوا إلا تحقيق مآربهم وشهواتهم،
متوسلين إلى ذلك بأبشع أعمال
القسوة الوحشية . فلم يكن
للشعوب العربية بد من أن
تنهض نهضة رجل واحد ، لكي
تثبت للعالم عروبة فلسطين في
صورة لا يحتمل لينا ولا ابهاما

مراهم يبنون بلدة تل أبيب على
طراز جرمانى صرف ، كأنها بلدة
المانية ، نقلت نقلا إلى بيئة غربية
عنها ولا تمت لها بأى سبب



وهكذا يتبين في صورة لا تحتمل
أدنى شك، أن الصهيونيين عصابة
استعمارية من أصل أوربي .
تنكروا فلسطين أشد الإنكار ،
لأنها غربية عنها في الجنس والثقافة
والدين . ومن الأسف أن بعض
الدول اغاضعة للدعاية الصهيونية،
لم تستطع فهم هذه الحقيقة .
واضطرت الدول العربية لار
تثبيتها في عقولهم المظلمة ونعوسهم

غاية من الغباء ، اذا استطاع ان
يصور ان هؤلاء الخمسين الفا من
المشردين ، قد استطاعوا ان يلدوا
- مع المذابح والاضطهادات
المتكررة - خمسة عشر مليوناً من
الامان والسلاف يدينون بالدين
اليهودي

ان جلاء خمسين الفا من اليهود
عن فلسطين في عهد ادريانوس ،
لم يترك البلاد خالية من السكان ،
بل لم يغير من طبيعة البلاد شيئاً ،
وقد ازدادت عروبتها قوة بجلاء
البيزنطيين عنها في القرن السابع
الميلادي ، عندما استولت عليها
الجيوش العربية . . . وتوفر
لفلسطين منذ ذلك الحين الحكم
العربي والجنسية والثقافة
العربيتان . واصبحت فلسطين
جزءاً لا يتجزأ من الوطن العربي
الكبير ، تشاطره ما يجري عليه من
احداث وما يصيبه من سعادة
وشقاء . ولكن فلسطين ليست
مجرد جزء من الوطن العربي ، بل
هي قلب العالم العربي ، والعمود
الاسطى في صرحه الضخم ، وعروبة
فلسطين دين يدين به أبناء هذا
العالم العربي المجيد ، الذي لم
تفرغه البيجمات الاستعمارية ،
والدعاية الصهيونية ، فلم يدخر
وسماً في جمع كلمته ، وحشد
ابنائهم ، لكي يفدى عروبة فلسطين
بالمهج والارواح

محمد عروبة محمد

ولست عروبة فلسطين تنب
الامس القريب ، وليست حدتنا
تاريخياً يحيط به الشك والغموض
كانشاء دولة في فلسطين زالت
منذ عهد بعيد من الوجود والتاريخ
المصري القديم يشهد في كل مرحلة
منه بعروبة فلسطين . وكان
للمصريين اوثق الصلات بسكانها
العرب . فمنذ اربعين قرناً على
الاقبل - اى منذ بدء تسجيل
الحوادث التاريخية - لا نعرف
لفلسطين سكاناً غير العرب ،
وبنو اسرائيل الذين طردوا من
مصر والتجأوا الى فلسطين ،
وجدوها يسودها الشعب الكنعاني
العربي . ومع انكارنا لان يكون لبني
اسرائيل القدماء ادنى صلة بيهود
اوربا وامريكا . فان بني اسرائيل
انفسهم لم يكونوا في وقت من
الاقوات الكثرة من ابناء فلسطين ،
وعندما تعرض اليهود للاضطهاد
على ايدي الاشوريين والبابليين
حيناً ، وعلى عهد الرومان حيناً .
وانتهى الاضطهاد بتدمير الهيكل
وتسببت اصحابه في عهد القيسر
ادريانوس . لم يزد عدد الذين
شردوا على هذه الصورة على
خمسين الفا ، طبقاً لوثق المصادر .
وهذا يدل على ان الذين شردوا
هم رجال الدين دون سواهم ، اما
سكان فلسطين فلم يتعرضوا
لهذا التشريد ، بل ظلوا في اوطانهم
ولم يرحلوا

ولا بد للمرء ان يكون بالغا اقصى

وثيقة

إعلان الاستقلال الفلسطيني

على أرض الرسالات السماوية الى البشر على أرض فلسطين ولد الشعب العربي الفلسطيني ، فما وتطور ، وأبدع وجوده الانساني والوطني عبر علاقة عضوية. لا انفصام فيها ولا انقطاع ، بين الشعب والأرض والتاريخ بالهبات الملحمي في المكان والزمان، صاغ شعب فلسطين هويته الوطنية، وأرتقى بصموده في الدفاع عنها الى مستوى المعجزة ، فعلى الرغم مما آثاره سحر هذه الأرض القديمة وموقعها الحيوي على حدود التشابك بين القوى والحضارات... من مطامع ومطامع وغزوات كانت تؤدي الى حرمان شعبها من امكانية تحقيق استقلاله السياسي، الا أن ديمومة التصاق الشعب بالأرض هي التي منحت الأرض هويتها، ونفخت في الشعب روح الوطن.

مطعما بسلالات الحضارة، وتعدد الثقافات، مستلهما نصوص تراثه الروحي والزمني، وأمل الشعب العربي الفلسطيني، عبر التاريخ، تطوير ذاته في التوحيد الكلي بين الأرض والانسان وعلى خطى الانبياء المتواصلة على هذه الأرض المباركة، أعلى على مثذنة صلاة الحمد للخالق ودق مع جرس كل كنيسة ومعبد ترنيمة الرحمة والسلام.

ومن جيل إلى جيل ، لم يتوقف الشعب العربي الفلسطيني عن الدفاع الباسل عن وطنه. ولقد كانت ثورات شعبنا المتلاحقة تجسيدا بطوليا لإرادة الإستقلال الوطني.

ففي الوقت الذي كان العالم المعاصر يصوغ نظام قيمه الجديدة كانت موازين القوى المحلية والعالمية تستثنى الفلسطيني من المصير العام. فأتضح مرة أخرى ان العدل وحده لا يسير عجالات التاريخ.

وهكذا انفتح الجرح الفلسطيني الكبير على مفارقة جارحة: فالشعب الذي حرم من الاستقلال وتعرض وطنه لاحتلال من نوع جديد، قد تعرض لمحاولة تعميم الاكاذيب القائلة «أن فلسطين هي أرض بلا شعب، وعلى الرغم من هذا التزييف التاريخي ،فان المجتمع الدولي، في المادة ٢٢ من ميثاق عصبة الامم لعام ١٩١٩ وفي معاهدة لوزان لعام ١٩٢٣، قد اعترف بأن الشعب العربي الفلسطيني شأنه شأن الشعوب العربية الاخرى ، التي انسبلخت عن الدولة العثمانية هو شعب حر مستقل.

ومع الظلم التاريخي الذي لحق بالشعب العربي الفلسطيني بتشريده، وحرمانه من حق تقرير المصير، اثر قرار الجمعية العامة رقم ١٨١ عام ١٩٤٧ الذي قسم فلسطين الى دولتين، عربية ويهودية ، فان هذا القرار مازال يوفر شروطا للشعرية الدولية تضمن حق الشعب العربي الفلسطيني في السيادة والاستقلال الوطني.

ان الاحتلال القوات الاسرائيلية الارض الفلسطينية واجزاء من الأرض العربية، واقتلاع غالبية الفلسطينيين وتشردهم عن ديارهم، بقوة الارهاب النظم، واخضاع الباقين منهم للاحتلال والاضطهاد ولعمليات تدمير معالم حياتهم الوطنية. هو انتهاك صارخ لمبادئ الشرعية، وليثاق الامم المتحدة ولقراراتها التي تعترف بحقوق الشعب الفلسطيني الوطنية، بما فيها حق العودة وحق تقرير المصير، والاستقلال والسيادة على ارض وطنه.

وفي قلب الوطن وعلى سياجه في المنافي القريبة والبعيدة، لم يفقد الشعب العربي الفلسطيني ايمانه الراسخ بحقه في العودة، ولا ايمانه الصلب بحقه في الاستقلال، ولم يتمكن الاحتلال والمجازر والتشريد من طرد الفلسطينيين من وعيه وذاته - لقد واصل نضاله الملحمي، وتابع بلورة شخصيته الوطنية من خلال التراكم النضالي المتنامي، وصاغت الإرادة الوطنية اطوارها السياسي، منظمة التحرير الفلسطينية ممثلاً شرعياً ووحيداً للشعب الفلسطيني، باعتراف المجتمع الدولي. متمثلة بهيئة الامم المتحدة ومؤسساتها والمنظمات الاقليمية والدولية الاخرى. وعلى قاعدة الايمان بالحقوق الثابتة، وعلى قاعدة الاجماع القومى العربى، وعلى قاعدة الشرعية الدولية، قادت منظمة التحرير الفلسطينية معارك شهبها العظيم، المنصهر في وحدته الوطنية المثلى، وصموده الاسطوري امام المجازر والحصار في الوطن وخارج الوطن ونجحت ملحمة المقاومة الفلسطينية. في الوعي العربى وفي الوعي العالمى، بصفتها واحدة من أبرز حركات التحرر الوطنى في هذا العصر.

ان الانتفاضة الشعبية الكبرى، المتصاعدة في الارض المحتلة مع الصمود الاسطوري في المخيمات داخل وخارج الوطن. قد رفعا الادراك الانساني بالحقيقة الفلسطينية والحقوق الوطنية الفلسطينية الى مستوى اعلى من الاستيهاب والنضج، وأسدت ستار الختام على مرحلة كاملة من التزييف ومن خمول الضمير، وحاصرت العقيلة الاسرائيلية الرسمية التي ادمنت الاحتكام الى الخرافة والارهاب في نفياها الوجود الفلسطيني.

مع الانتفاضة، وبالتراكم الثورى النضالى لكل مواقع الثورة يبلغ الزمن الفلسطيني احدى لحظات الانعطاف التاريخى الحادة ويؤكد الشعب العربى الفلسطيني، مرة اخرى حقوقه الثابتة وممارستها فوق أرضه الفلسطينية.

واستنادا إلى الحق الطبيعى والتاريخى والقانونى للشعب العربى الفلسطيني في وطنه فلسطين وتضحيات اجياله المتعاقبة دفاعا عن حرية وطنهم واستقلاله وانطلاقا من قرارات القمم العربية، ومن قوة الشرعية الدولية التي تجسدها قرارات الامم المتحدة منذ عام ١٩٤٧، ممارسة من الشعب العربى الفلسطيني لحقه في تقرير المصير والاستقلال السياسى والسيادة فوق أرضه.

فأن المجلس الوطنى يعلن، باسم الله و باسم الشعب العربى الفلسطيني قيام دولة فلسطين فوق أرضنا الفلسطينية، وعاصمتها القدس الشريف.

ان دولة فلسطينى هي للفلسطينيين اينما كانوا. فيها يطورون هويتهم الوطنية والثقافية ويتمتعون بالمساواة الكاملة في الحقوق، وتسان فيها معتقداتهم الدينية والسياسية وكرامتهم الانسانية، وفي ظل نظام ديمقراطى برلمانى يقوم على اساس حرية الرأى وحرية تكوين الاحزاب ورعاية الاغلبية حقوق الاقلية واحترام الاقلية قرارات الاغلبية، وعلى العدل الاجتماعى والمساواة وعدم التمييز في الحقوق العامة على اساس العرق أو الدين أو اللون أو بين المرأة والرجل، في ظل دستور يؤمن سيادة القانون والقضاء المستقل وعلى اساس الوفاء الكامل لتراث فلسطين الروحى والحضارى في التسامح والتعايش السمع بين الاديان عبر القرون.

إن دولة فلسطين دولة عربية، هي جزء لا يتجزأ من الأمة العربية. من تراثها وحضارتها، ومن

طموحها الحاضر الى تحقيق اهدافها فى التحرر والتطور والديمقراطية والوحدة. وهى اذ تؤكد التزامها بميثاق جامعة الدول العربية، وإصرارها على تعزيز العمل العربى المشترك، تناشد أبناء أمتها مساعدتها على اكتمال ولادتها العملية ، بحشد الطاقات وتكثيف الجهود لاتها ، الاحتلال الاسرائيلى.

وتعلن دولة فلسطين التزامها بمبادئ الامم المتحدة واهدافها ، وبالاعلان العالمى لحقوق الانسان، والتزامها كذلك بمبادئ عدم الاتحياز وسياسته.

وإذ تعلن دولة فلسطين انها دولة محبة للسلام ملتزمة بمبادئ التعايش السلمى، فانها ستعمل مع جميع الدول والشعوب من أجل تحقيق سلام دائم قائم على العدل واحترام الحقوق ، تتفتح فى ظله طاقات البشر على البناء ويجرى فيه التنافس على ابداع الحياة وعدم الخوف من الغد فالغد لا يحمل غير الأمان لمن عدلوا او ثابروا الى العدل.

وفى سياق نضالها من أجل إحلال السلام على أرض المحبة والسلام، تهيب دولة فلسطين بالامم المتحدة التى تتحمل مسؤولية خاصة تجاه الشعب العربى الفلسطينى ووطنه، وتهيب بشعوب العالم ودوله المحبة للسلام والحرية ان تعينها على تحقيق اهدافها ، ووضع حد لمأساة شعبها، بتوفير الامن له. وبالعمل على انهاء الاحتلال الاسرائيلى للأراض الفلسطينية.

كما تعلن فى هذا المجال انها تؤمن بتسوية المشاكل الدولية والاقليمية بالطرق السلمية وفقا لميثاق الامم المتحدة وقراراتها. وإنها ترفض التهديد بالقوة أو العنف أو الارهاب، أو باستعمالها ضد سلامة أراضيها واستقلالها السياسى، أو سلامة أراضي أى دولة أخرى . وذلك دون المساس بحقوقها الطبيعى فى الدفاع عن أراضيها واستقلالها.

وفى هذا اليوم الخالد، فى الخامس عشر من تشرين الثانى (نوفمبر) ١٩٨٨، ونحن نقف على عتبة عهد جديد، ننحنى إجلالا وخشوعا أمام أرواح شهدائنا وشهداء الامة العربية الذين اصابوا بدمائهم الطاهرة شعلة هذا الفجر العتيد، واستشهدوا من أجل أن يحيا الوطن. ونرفع قلوبنا على ايدينا لنملأها بالنور القادم من وهج الانتفاضة المباركة، ومن ملحمة الصامدين فى المخيمات وفى الشتات وفى المهاجر. ومن حملة لواء الحرية: اطفالنا وشيوخنا وشبابنا ، اسرانا ومعتقليننا وجرحانا المراهطين على التراب المقدس وفى كل مخيم وفى كل قرية ومدينة. والمرأة الفلسطينية الشجاعة ، حارسة بقائنا وحياتنا ، وحارسة نارنا الدائمة، ونعاهد أرواح شهدائنا الابرار، وجماهير شعبنا العربى الفلسطينى وامتنا العربية وكل الاحرار والشرفاء فى العالم على مواصلة النضال من اجل جلاء الاحتلال ، وترسيخ السيادة والاستقلال اننا ندعو شعبنا العظيم الى الالتفاف حول علمه الفلسطينى والاعتزاز به والدفاع والدفاع عنه ليظل أبدا رمزا لحريتنا وكرامتنا فى وطن سيبقى دائما ووطننا حرا لشعب من الاحرار.

«بسم الله الرحمن الرحيم»

«قل اللهم مالك الملك تؤتى الملك من تشاء وتنزع

الملك ممن تشاء وتمز من تشاء وتذل من تشاء

بيدك الخير انك على كل شئ قدير»

«صدق الله العظيم»

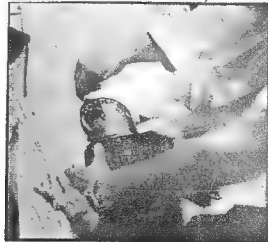
١٩٨٨/١١/١٥

وثيقة

قرار الجمعية العامة للأمم المتحدة: الصهيونية هيّا عنصري

اتخذت الجمعية العامة للأمم المتحدة في نوفمبر ١٩٧٥ قرارا تاريخيا باعتبار الصهيونية شكلا من أشكال العنصرية والتمييز العنصري. كان القرار مقدما من مجموعة من ٢٦ دولة عربية وغير عربية، وحصل على أغلبية ٧٢ صوتا ضد ٢٥ صوتا وامتناع ٣٢ دولة عن التصويت. وهذا نص القرار:

«انطلاقا من القرار الذي اتخذته الجمعية العامة للأمم المتحدة عام ١٩٦٢ حول إلغاء كافة أشكال التفرقة العنصرية والذي يقضى بأن كل نظرية تدعو إلى التمييز والإستغلال العنصري هي نظرية زائفة عمليا ومدانة اخلاقيا وتشكل حالة خطرة اجتماعيا، وانطلاقا من قرار الجمعية العمومية في عام ١٩٧٣ الذي ادان التحالف غير المقدس القائم بين العنصرية في جنوب أفريقيا وبين الصهيونية، فقد خلصت الجمعية العمومية في ١٧ تشرين الأول ١٩٧٥ اخذة بعين الاعتبار كل هذه القرارات... تقرر اعتبار الصهيونية شكلا من أشكال العنصرية والتمييز العنصري».



محاركة الكاريكاتير

أثناء أزمة الخليج

سامح البلش

من المعروف أن الشعب المصري من أكثر شعوب العالم استعداداً للسخرية... وربما يرجع هذا إلى أن سبعين قرناً من الحكم الاستبدادي قد أورثته عبقرية في التحايل على ظروف القهر، ومحاربتها بالنكتة التي أصبحت من أمضى الأسلحة الصحفية حديثاً، وربما أمضاها على الإطلاق. فقد شهدت الصحافة المصرية منذ مولدها في القرن الماضي ظهور فن الكاريكاتير كأبرز وسائل النقد السياسي والاجتماعي. كما حفلت الساحة الصحفية المصرية بالعديد من الصحف الكاريكاتورية الخالصة، وأبرز أمثلتها التنكيت والتبكيت لعبد الله التديم والبعكوكه وغيرهما. ويصرف النظر عن أن رواد فن الكاريكاتير المصري الأوائل لم يكونوا مصريين، إلا أننا لا يمكن أن نغفل الرسوم الكاريكاتورية. لرواد مصريين عظام أمثال رضا وزهدى وغيرهما التي كان لها دور ملموس في مسيرة الكفاح الوطني المصري ضد الاحتلال الإنجليزي والسراى وحتى الآن، فلم يكن من المستغرب إذا أن تضم السجون المصرية من بين نزلاتها من سجناء الرأي ممثلاً أو أكثر لفن الكاريكاتير المصري، من بين أولئك الذين كانت تشير رسومهم الناقدة حتى الحكومات المستبدة وعملاء الاستعمار

وعلى مدى حوالى النصف قرن الماضية افتقرت الساحة المصرية إلى مجلة متخصصة في فن الكاريكاتير- ربما لو أعدنا قراءة الجزء السابق من المقال لأدركنا السبب بسهولة- وسادت الصحف المسماة «بالقومية» رسوم كاريكاتورية «قومية» بالتبعية- ان جاز التعبير- بعد أن أدركت الحكومات خطورة ذلك السلاح الرهيب المسمى بالكاريكاتير. ولم تعد تلك الحكومات أن تجد من بين ارباب ذلك الفن- الذي كان ابرز سماته الثورية والمعارضة- من يقبل أن تكون ريشته رهن أمر الحكومات المتعاقبة، تعادى من يعاديهها وتصادق من يصادقها دون التزام مبدئى محدد. فكل من يعارض الحكومة القائمة أصبح موضعاً للاستهزاء والاهانة دون أى حدود للتدننى أو الأسفاف



كشيمة نظرائهم من أصحاب مقالات الرأي التابعة للحكام بحيث أصبحنا نكاد ننتبها بماستكون عليه رسوم أولئك الرسامين بالأمم، كلما انقلب النظام القائم على أحد رموز المعارضة- سواء فى الداخل أو الخارج- بدءا من تصويره فى شكل المجنون بالطاسة فوق رأسه، والمتخلف عقليا الذى يبول على نفسه، ثم صورة المعارضة بالمزاة وانا التبول الخاص بالوضع، إلى صورته مضروبا بالقفا أو الشلوط.. الى صورته تحت حذاء رمز الحكومة الحالية... وغيرها من مظاهر الأسفاف التى أصبحت محفوظة عن ظهر قلب وشكلت تياراً لصاحبها ضمن رسامى الكاريكاتير، الذين أصبحت تفرد لهم أفضل المساحات فى الصحف والمجلات القومية، بل أحيانا تخصص لهم صفحات بأكملها على حساب القارئ العادى الذى يقتطع ثمن الصحيفة من قوته اليومى أملا فى الحصول على خدمه صحفية محترمة.

ولم تخل الساحة بالقطع من ذلك النفر من الرسامين القابض على جمر مبادئه برغم كل مايتعرض له من تعسف وأعمال وفرض التعتيم على أعماله أعلاميا وقتلها جماهيريا بالأصرار على مخطط قبيح اذواق الجماهير والهبوط بها لتتزامن مع انتاج أصحاب تيار النفاق. وتأتى حرب الخليج، أو حرب تحرير الكويت، أو حرب تدمير العراق- أيا ما كان الأسم الذى تسمى به وفقا لرأى مسميها من الأحداث- لتصبح الشغل الشاغل للمواطن العربى، والمصرى بالتحديد الذى استقطبته الأحداث تماما- وألتهته حتى عن مشاكله الشخصية- فكان لزاما على رسامى الكاريكاتير- باعتبارهم قادة رأى- أو هكلنا يجب أن يكونوا- أن يحددوا مواقفهم على ساحه رأى بشأن هذه الأزمة. وشامت الصدفة- أو ربما لم تكن مصادفه- أن يتواكب مع بداية الأزمة ظهور مجلة كاريكاتورية متخصصة لأول مرة منذ فترة بعيدة، ذات غلاف تشيب، والوان بدیعة، ومساحة معقولة. ضمت هذه المجلة بين جنباتها عددا كبيرا من رسامى الكاريكاتير

بالروح بالدم هنكمّل المشوار



المصريين ذوى الاتجاهات المتنوعة- كما أعلن- فاستبشرنا خيرا برغم ماتردد عن مصادر تمويلها،
اذ أن سيطرة هذا العدد من المصريين- بهذا التنوع- على مجلة كاريكاتورية متخصصة يعنى
النفس بزيادة دسم من الرسوم المرحة ذات القدرة الراقية على الضحاك ، والجسارة المطلوبة في اتخاذ
المواقف- المتنوعة بالطبع-

اه أن النتيجة جاءت مخيبة لأمال الكثيرين من أولى النوايا الحسنة، فما أن بدأ سياق رسامي
الكاريكاتير في الصحف والمجلات القومية والمعارضة للتعبير عن رأيهم بشأن الأزمة، حتى
انكشف الخندق الحقيقي الذي وقفت فيه مجلة كاريكاتير، بالتزام تام وصارم، لم يشذ عنه أحد
رساميها باهداء رأى مخالف.

وكانت حرب الخليج فرصة حددت بوضوح هوية الخنادق التي يقف فيها رسامونا المعاصرون،
ففى حين اتفق الجميع- تقريبا- على ادانة الغزو العراقى للكويت، حيث لم يكن لمؤيديه صوت
يسمع، اختلفت التوجهات بشأن حل الأزمة، فأثر رسامو الصحف المسماة بالقومية ومعهم رسامو
مجلة كاريكاتير الانحياز التام غير المنقوص لرأى النظام الحاكم ليس فى مصر وحدها بل فى
أمريكا نفسها فى ضرورة الحرب، ولو كانوا قد ناصرُوا الحرب لتحرير الكويت فحسب لاعتبرناها
وجهة نظر شخصية تخطئ وتصيب، وأمكن ابتلاع الأمر، وإنما تعدت الرسوم كل الحدود، لتشتت
فى تدمير العراق وقدراته العسكرية، وأصبحت الاشادة بأمريكا وحلفائها- الذين مازال كل بيت
مصرى يحتفظ بذكرى مساندتهم لاسرائيل فى كل الحروب ضد مصر ممثلة فى شهيد أو معوق أو
جريح- والشحاته فى العراق هى نشيد الصباح الذى تطالعا به رسوم الكاريكاتير فى الصحف
القومية وصحيفة الوفد المعارض!! ومجلة كاريكاتير.

واذا تصفحنا مثلا أعداد صحيفه الأخبار، لوجدنا تأكيدا لما ذكرناه من قبل. فبعد أن تخصص



إحدى خطب الزعيم الهامة جدا

رسام الأخبار الشهير في السخرية المتدنية من الرئيس القذافي أثناء الخلاف بين نظام الحكم في مصر والحكم الليبي، أصبح عليه الآن بعد أن تغير سير الرياح أن يحمل نفس الوسائل ونفس الرسومات بعد أن تغير شخص الرئيس الليبي بالرئيس العراقي. وإذا به ينشر رسما تعليقاً على ما تردد من حاجة أطفال العراق إلى الألبان يصور مجموعة من النساء الكاشفات الصدور والمتطوعات لارضاع الأطفال بشكل مشير، وكأنهن داعرات. ثم يصور في رسم آخر وصدام يرضع من ثديها بشكل مبتذل يدعو للقتيان. وأخرى والملك حسين «يعاينها» قبل أن تسافر إلى العراق، وغيرها من رسومات تنطاول على كل من رفض الحرب وطالب بحل عربي للأزمة سلمياً لتجنب تدمير العراق جيشاً وشعباً وحضارة.

وإذا انتقلنا إلى جريدة الأهرام نجد رسام الجريدة الأول يحاول أن يناقش رسام الأخبار في النقد المتدني، فيصور في أحد رسومه صدام يجري عارياً وفوق رأسه طاسة، ويجري خلفه العالم في صورة رجل يحمل قطعة من الملابس لكي يعطيها له ومن أعلى الرسم صورة الشمس تضع يديها فوق وجهها وتقول «ياكسوفى - ياكسوفى... ياكسوفى».. ان دل هذا على شيء فإنما يدل على عجز رسامي الحكومة عن التعبير بأسلوب أكثر رقياً عن رأيهم في قضية تمس كل قيم العروبة والكرامة والسيادة كما تمس المصالح المادية للشعوب العربية. الأمر الذي يدل على تبعيه رؤيه الرسام لتوجيهات من سلمه هذه المساحة من الجريدة.



ان ما حفلت به تلك الرسوم من تهليل وتكبير واشادة بانتصارات الجيش الأمريكى وتابعيه، على كل من شعبينا فى العراق والكويت معا، يكاد يشعر أن جيشنا هو المنتصر على قوات العدو الصهيونى، وأن الأرض العربيه فى الجولان وجنوب لبنان وفلسطين قد تطهرت من دنس الاستعمار الأجنبى. بل أن جريدة الوفد تأتى بأحد الرسامين الذى طالما قدم العديد من الرسومات



الملتزمة، بل وقدم وجهه نظر محترمة من أزمة الخليج في مجلة روزاليوسف وجريدة الوحدة السودانية وجريدة الاهرام «ويكلي» الجديدة وغيرها من الصحف والمجلات، فاذا به يسير مع التيار الذي اتبعته جريدة الوفد، فينشر بها رسماً تحت عنوان «استخدام المدنيين دروعاً بشرية» يصور صدام يحمل شخصاً مربوطاً بالحبال ومكتوباً عليه «الشعب العراقي». يتصادف أن هذا الرسم يعقب اغارة الطائرات الأمريكية على مخبأ للمدنيين في قلب بغداد مما أدى الى مصرع أكثر من ٦٠٠ شخص معظمهم من النساء والأطفال، ويتواكب هذا الرسم مع محاولات الأعلام الغربي اليائسة لتبرير الغارة البشعة على المدنيين بأن المخبأ كان يخوى عسكريين، الأمر الذي كذبه المراسلون الأجانب في بغداد، الذين ذكروا أنهم لم يشاهدوا بالمخبأ أية آثار لآلات عسكرية أو استكشافية وإنما عشرات من الجثث المتفحمة لأطفال لا يزيد طولهم عن متر. وتحت عنوان «صدام يقول أنه يمكنه الصمود ست سنوات» يرسم شخصين يقول أحدهما للآخر «وايه يعني ٦ سنين ما هو الميت بيصمد للأبد». الغريب أيضاً أن هذا الرسم جاء في الوقت الذي طالعتنا فيه الصحف، عن المذبحة الأمريكية ضد الشعب والجيش العراقيين، رغم موافقة العراق على الانسحاب ورفض اسرائيل لوقف القتال قبل تدمير القوات العراقية وإبادة ما تبقى من حياة في المدن والأهداف المدنية.

ثم يخرج علينا الرسام الأول بجريدة الوفد بصورة أخرى من صور الشماعة في ماحل بالشعب العراقي الشقيق، فيرسم مجموعة من أفراد الشعب العراقي يتبادلون التعليقات التي تجاوزت حد السخرية من صدام، تلمس مشاعر أفراد الشعب العراقي نفسه فيها هو أحد العراقيين يتصل من الخارج ليطمئن على ذويه في العراق، فيرفع سماعة التلفزيون ويقول «ألو... جورباتشوف... وحياء والدك مباهرة عشان أوصل أطمئن على الولاد والمدام». وفي الجانب الآخر من الرسم اثنان



يتنازعان على صاروخ مكتوب عليه «أسكود» يقول أحدهم وهو يحمل الصاروخ: «خازوقى
وبيقول خازوقه» ١١.

نعود الى مجلة كاريكاتير، والتي كنا- كما ذكرنا من قبل- نأمل أن نرى على صفحاتها تنوعاً في الآراء، يعكس ما قيل في الدعاية عند صدورها من أنها تحوى بين دفتيها أعمالاً لرسامين من مختلف المشارب الفكرية. إلا أن انخراط المجلة ضمن نفس التيار المهمل للحرب والمتشفي في العراق حكومة وشعباً، أصابنا بقدر كبير من المارة خاصة أن المجلة بالفعل كانت تضم على الأقل اسماً رائداً من رواد الكاريكاتير له تاريخه الفني والوطني المتميز منذ الاربعينيات، والذي طالما دفع ثمن التزامه المبدأى سجنًا ومطاردة في الرزق عن طيب خاطر، ولم يزد ذلك على مدى تاريخه الاعمقا في الالتزام وجرة في قول ما يعتقد أنه حق دفاعاً عن قضايا امته، ألا وهو الأستاذ زهدي العدوي. وللحق فقد نشرت المجلة له رسماً واحداً يحذر من الحرب قبل بدايتها صور فيه اله الحرب وهو يتعجل ساعة الصفر. ويبدو أن الأستاذ الكبير قد شعر أن هذا النوع من الرأي مرفوض داخل أعداد المجلة، فأثر أن يبتعد عن معالجة موضوعات الأزمة كليه بدلا من أن يقدم ما لا يرضى ضميره عنه، ولجأ- لفترة- الى معالجة الواقع الاجتماعي المصري المعاصر مستلهما رموز الحضارة الفرعونية في رسومه، ويبدو في النهاية أن ضميره لم يستطع أن يتحمل ما يشكله العمل ضمن ذلك «الوسط» من عب، نفسي، فانسحب مؤكداً على أن العملة الرديئة ما زالت تطرد العملة الجيدة حتى في عالم الكاريكاتير.

وبانسحاب «الأستاذ» من المجلة، أصبحت الأمور داخلهما طبيعياً ومتسقة مع توجهات القائمين عليها. وحفلت المجلة منذ بداية صدورها حتى الآن بالعديد من صور التنازل المبتذل للأزمة من تأييد للحرب وتدمير ديار بنى العمومة العرب على أيدي قوات العم سام الذي أصبحت



تكال له كل آيات الفخار والاكهار. فيرسم أحدهم في العدد السادس بالصفحة الثالثة صدام بين مجموعة من رسامي المجلة ، يجذبه أحدهم من ملايسه ويضربه الآخر على قفاه، ويقول أحدهم للآخر: «فلان وفلان وفلان يبلونوا على صدام حسين» مشير الى أن «التلون» في صفحة ١٦، ١٧. وعندما نقلب صفحات مجلة كاريكاتير العدد الثامن نجد رساما آخر لا يتورع وهو كبير السن عن أن يرسم صدام تحت حذاء يمثل التحالف (بقيادة أمريكا) .. وعلى غلاف العدد السابع، رسم لصدام من الخلف مكتوب عليه «أحدث صورة» للمهيب الرمز» ننشرها من قفاه نظرا لشدة الكسوف»، وتشاء الصدفة أن نجد في نفس العدد في الصفحة السابعة صورة فوتوغرافية ضمن رسم كاريكاتوري لفنان آخر شبيهه برسم الغلاف ، فهل هو توارد أفكار، أم ماذا؟!

كذلك يعود رسام الأخبار لبيتشفي في الشعب العراقي على صفحات مجلة كاريكاتير، فيصور مظاهرة من الهياكل العظمية تهتف بالروح بالدم حنكمل المشوار». وهذا الرسم لا يحمل الا معنى واحدا، وهو التشفي والاستهزاء بضحايا الهجمات الاستعمارية، لمصلحه بوش وشوارزكوف. ويعود نفس الرسام ليكرر نفس الأسلوب الذي بدأه مع العقيد القذافي. ولكن في هذه الحالة يتعدى السخرية من الأشخاص، الى الاستهزاء بالقوة العسكرية العراقية التي لا نعتقد أن أحدا يختلف في كونها قدرة عربية، وتعليقا على سلاح الغاز العراقي ينشر رسما يصور صدام وهو يهرول للحمام ويقف خلفه جنديان يقول أحدهما للآخر «رينا يستر الظاهر ساعه الصفر قربت»... وغيرها من رسومات تتطاول على كل من رفض الحرب، وطالب بحل للأزمة سلميا لتجنب تدمير العراق جيشا وشعبا وحضارة، فيقوم بتصوير بعض رؤساء الدول كأقزام يتسابقون لكي يمنحهم صدام الألقاب.

ووجه اعتراضنا هنا ، ليس موقف هذه الصحف من صدام الشخص أو غزوه للكويت.. فلا



يستطيع منصف أن يدافع عن صدام الحاكم الذي هو ديكتاتور ودموي وفاشي منذ ان تولى الحكم بمعنى أنه لم يبت ليلة أول أغسطس ديمقراطيا، ثم ظهرت عليه أعراض الديكتاتورية فجأة في صبيحة اليوم التالي. أو أنه كان يمارس ديكتاتوريته ودمويته سرا فلم تطفن الى حقيقته صحفنا القومية التي طالما طبلت له، وأضفت عليه الكثير من سمات الزعامه والبطولة. كما لا يستطيع منصف أن يبرر غزو دولة لأخرى تجارها مهما سبق في ذلك من مبررات. ولكن أشد مايؤلم النفس، أن نتجاوز إداة الغزو وادانه حكم الفرد، الى ادانه الشعب العراقي بأكمله والتجريح في قدراته والشماتة في قواته.

كما أن من انساقوا في هذا التيار، لم يذكروا موقفهم ولو مرة واحدة من الهيمنة الأمريكية على المنطقة الى الحد الذي لم تكن الدول العربية المشاركة في التحالف رسميا ازاء تعلن موقفها أي تطور في الأحداث (المبادرتان السوفيتتان والأعلانات العراقية المتتاليه بقبول الانسحاب) الا بعد صدور البيان الرسمي من البيت الأبيض... لم يعلق أحد رسامى هذه الصحف مثلا على أن الغارات الجوية كانت مركزة ويكتافه اثباء الأحداث على بغداد والبصرة وسائر المدن العراقية- دعك من سخافة حجه أن مائة ألف طلعة على بغداد كانت قاصرة على ضرب العسكريين- ولم تكن موجهة الى مسرح العمليات الحربي- لم يشر أحدهم الى ماعلنته وسائل الاعلام الغربية نفسها عن أن الغارات على مدن العراق التي اعقبت تقديم المبادرة السوفيتية الاولى وحتى وقف اطلاق النار كانت أعنف الغارات منذ بدء الحرب!! كما لم يتحدث أى منهم عن أن هناك اطماعا غربية وراء هذه الحرب، وإلا فلماذا لم تذهب تلك القوات الى الجولان وجنوب لبنان والأراضى المحتلة في فلسطين لتنفيذ قرارات الأمم المتحدة والشرعية الدولة بالقوة؟.

‘ان مايدفع الى الارتياح في دوافع هذا التيار، انهم أثاروا غبارا كثيرا حول جانب واحد من



الأزمة ومجاولوا عمدا جوانبها الأخرى، مشاركة منهم فى محاولات تجميل الوجه الاستعماري الشائه لقوات التحالف. وتسابقوا ضمن بقية المتسابقين من ساسة وقادة واعلاميين الى تقديم قرايين الولا للسيد الجديد.

وعلى الجانب الآخر، كانت هناك بعض صحف المعارضة التي اتفقت تحليلاتها للأزمة على ضرورة حل الأزمة عربيا... وطالبت بإعطاء فرصه أكبر لمحاولات الحل سلميا، وأهمية إبعاد المخالب الاستعمارية قدر المستطاع عن مناطق الثروة فى المنطقة، وحذرت من نوايا رسم خريطة جديدة للعالم العربى تركز فيها حالة التبعية الى الأبد.

وبالرغم من اختلاف منطلقات كل من صحيفه الأهالى ومجلة اليسار والشعب ومصر الفتاة، الأمر الذى انعكس على أسلوب تناول كتابها ورسمائها للأزمة.. إلا أن المحصلة كانت موقفا وطنيا سجلته كل منها، وسيحسب- بالطبع- لصالحها تاريخيا.

فصحيفه الشعب- التى تركز فى السنوات الأخيرة على تأكيد طابعها الإسلامى- عمدت الى إثارة الحس الدينى، ولجأت بصورة أكبر من زميلاتها الى أسلوب التهيج العاطفى والحماسى، والتأكيد على فكرة ان القوات المتحالفة تدنس أراضى المسلمين المقدسة.. وتقتل شعب العراق المسلم.. وأبرز عدم جواز لجوء المسلم للإستعانة بغير المسلمين لقتال اشقائه المسلمين، فقدم الفنان أحمد حسن مجموعة من الأعمال الكاريكاتورية التى تعبر عن ذلك. بل وفتحت الجريدة صفحاتها لبعض الفنانين الذين تتفق وجهه نظرهم مع وجهه نظر الجريدة فى هذه القضية حتى وإن اختلفت توجهاتهم فى القضايا الأخرى عن موقف الجريدة. وعلى سبيل المثال قدم أحمد حسن رسما صورا فيه رجلا عربيا مكتوبا على جلبابه «ملك الجاز ومحرر الكويت» يشير الى مجموعة هى الشعوب الاسلاميه، ويقول للبطل! العم سام «عايزك تحورنى من العالم دى».



اما جريدة الأهالي والتي نجحت الى حد كبير فى اتباع اسلوب موضوعى، ومنهجية عقلانية فى تناول الأزمة. فحرصت منذ البدايه على تأكيد رفضها للغزو العراقى للكويت، والسخرية من ادعاءات نظام الحكم العراقى تبريرا لهذا الغزو.. وفى نفس الوقت، الادانه الصارمه لتدخل القوات الاجنبية فى المنطقة، والحرص على قدرات العراق العسكرية والحضاريه، من منطلق قومى وتقديرى، باعتبارها قدرات عريبه فى المقام الأخير. وكذلك التحذير من المخططات الاستعمارية المستقبلية فى المنطقة، كما لم يفتها فضح سلوكيات شيوخ البترول وأمراته الذين اعماهم الترف والثراء عن الولاء الحقيقى لشعبهم، والذين ارتقوا فى احضان الاستعمار الغربى حفاظا على عروشهم فقط دون أى اعتبار لمصالح رعاياهم. وتبارى الفنان الكبير بهجت مع الفنان الواعى محبى اللباد فى تقديم ابداعاتهما المعبرة الهادفه، كما شارك الفنان القدير حجازى ببعض الرسوم الافتتاحيه فى أعداد كثيرة من الأهالي، وأيضا عدد من الرسامين الآخرين الذين جاء انتاجهم معبرا وناضجا أمثال محسن ومحمد حاكم وغيرهم.

واتفقت مجلة اليسار مع الأهالي فى المنطقية والمعالجة الموضوعية الى حد كبير. وأن كانت امكانية اليسار باعتبارها مجلة شهرية، ذات مساحة تزيد عن ٩٥ صفحة، أكبر من حيث التحليل والتأصيل.

وعبر رساموها- وبرزهم حجازى الذى تصدر رسومه أغلفة المجلة- كما هو الحال بالنسبة لكتابتها عن موقف تقدمى واضح رافض للتدخل الأجنبى فى المنطقة، ومنند بحالة التبعية، كما ركزت المجلة على الدعوة للربط بين قضية الكويت وباقي قضايا منطقة الشرق الأوسط، وحرصت على ابراز التناقض فى الموقف الغربى من فكرة الشرعية الدولية وقرارات الأمم المتحدة بالنسبة لكل من القضية الفلسطينية والكويتية.



اما صحيفة مصر الفتاة، فبالرغم من حداثه عهدها، الا أن موقفها الوطنى الواضح من الأزمة أتاح لها فرصة عظيمه لتثبيت أقدامها على الساحة، واكتساب احترام عدد كبير من جمهور القراء، ولمع رسام الكاريكاتير الشاب عمرو سليم فى التعبير ببراعة عن مختلف جوانب الأزمة، وركز بشكل خاص على آثار ما يحدث على المواطن المصرى البسيط بالتحديد.. ونجح فى أن يبرز بوضوح ارتباط ما يحدث فى الخليج بمجريات الحياه اليومية فى مصر.

وأخيرا، وكما أثبتت خبرة التاريخ، ان الاحداث الجسام هى التى تظهر معادن الرجال، ربما كان هذا ما أردت التأكيد عليه فى هذا الاستقراء السريع لساحه الكاريكاتير المصرى، ومواقف فرسانه ازاء ملحة اجتاحت عالمنا العربى. لعلنى لم أكن مغالبا فى نقد البعض، وعسى أن اكون قد وفقت فى اعطاء كل ذى حق حقه.

المشروع الوطني

بين العربيين وثورة ١٩١٩

د. غالي شكره

لم تكن هزيمة الثورة العربية هزيمة لمشروعها ، وإنما كانت تعويقا لهذا المشروع أتاح للإحتلال الاجنبى المباشر ان يعرقل المسار الوطنى للتحديث. وكان الانحلال التدريجى لسلطة الخلافة العثمانية تمهيدا لصياغة الهوية الوطنية فى إطار دستورى جديد.

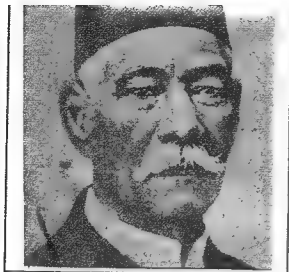
نتيجة لذلك تقاطع المشروع الوطنى فى اطار العلاقة بين المثقف والسلطة عند نقاط ابرزها استمرار الوعى بالثورة فى أحزاب ورجال ومؤسسات. كان مصطفى كامل بين تأثير عبيد الله النديم وتأثير على مبارك قد اختار طريقا ثالثا ليس هو طريق الراعية الهامشى (الراييكالى). وإنما هو مصطفى كامل "باشا" المقرب من الحديوى، وهو ايضا الخطيب والصحفى والنديم، يتحرك فى الدائره التى تربط بين الباب العالى والوطنية المصرية، دائرة الفئات البينية لشبه البرجوازية التى رأت فى الاسلام ايدىولوجيتها الجاهزة المستقرة ذات التجسيم السلطانى- العثمانى، ورأت فى الغرب "عدوا صليبييا" لا بأس من مغازلته بأسلحته (الحضاره التكنولوجية). وكما كان محمد عبده والنديم وجهين للمثقف - الداعية، كذلك كان مصطفى كامل ومحمد فريد، فقد كان هذا الأخير فى قيادة "الحزب الوطنى" الجديد هو الأكثر راديكالية وهامشية، ومن ثم فقد مات فى منفى الإضطرابى الذى لجأ إليه من مطاردة السلطة له. وكان قد غادر مصر عام ١٨١٢ ومات فى المانيا- وبإلها من مفارقة تلك الأقدار المأسوية- عام ١٨١٩. وهو عام اشتعال "الثورة" بمعنى

تجسد "الوعي في حركة وفعل لم ينفصلا عن الحركة العرابية وفعلها . وأما بدت اللحظة التاريخية كأنها استئناف للحكم الذي صدر بحق العرابيين.

وكانت نقطة التقاطع الثانية أنه في ظل الإحتلال الأجنبي المباشر، لامجال لذاكرة السلطة الوطنية (الجيش) ان تمارس الحكم، وإنما تتعدد اطراف الحكم- بالانتصار والإنكسار- بين سلطة الإحتلال وسلطة القصر وسلطة الصفوة المدنية. وهي مراتب في سلطة قد تتحالف كلها في مصلحة واحدة وقرار موحد، وقد تتباين قوة وضعفا وتختلف قواها الإجتماعية وغاياتها السياسية، وقد تتصادم وساتلها في الحكم وقراراتها.. ففي الوقت الذي كان يؤسس فيه مصطفى كامل حزبه، وهو اقرب الى الأستانه ومثلها في مصر كان أحمد لطفى السيد يقول "ان اميرا شريفا مسلما كأمرنا يدين بكثير من عرشه للإسلام وخلافة المسلمين لجدير بأن يقول كما قال عمر: من رأى منكم في أعوجاجا فليقومه (١)

وقد كان لمصر حكومة يعرف الناس جميعا أنها كانت متأثرة بالسلطة دون الأمة، وما كان لهذه قيل تلك الأ الطاعة العمياء. وكم ين مجلس النواب المصري في عهد الحديو اسماعيل ليغير من حالة استئثار الأمير بالسلطة ولا من حالة الأمة من الاستكانة والضعف" (٢) لذلك تنشط ذاكرة الشرعية- حين يضعفون من ذاكرة السلطة الوطنية -في اتجاهاتها الثلاثة المعروفة: حق المساواة، العدالة (القانون)، وحق التغيير (الثورة) وحق المعرفة (المنبر) أما الحق الأول فقد جسده ذلك القاضى العظيم الذى حقق مع عبد الله النديم في طنطا قاسم امين (١٨٦٣-١٩٠٨) الذى جئ بوالده الكردي الى مصر في عهد اسماعيل، وكانوا قد أخذوه رهينة من الجذ الأمير الكردي في الأستانة. ودخل أمين الجيش وأصبح اميرالاي وتزوج من سيدة مصرية هي كريمة، احمد بك خطاب. وقد بحث ابنه قاسم الى مونبلييه في فرنسا للدراسة القانون، وعاد من هناك في ١٨٨٥. وكانت المؤلفات المعروفة في مصر حينذاك هي "حقائق الاخبار" لعلى مبارك و"آثار الافكار ومنشور الازهار" لعبد الله النديم و"النكات وباب التيارات" لمحمد عثمان جلال، و"القول السديد في الاجتهاد والتجديد" لرفاعة الطهطاوى. وكانت هناك مجلة "روضة المدارس"، وجمعية المعارف لنشر الثقافة، وبالطبع دار الاوبرا. وكان قاسم امين قد انضم في فرنسا إلى جمعية العروة الوثقى التى نصت لاحتجتها- وقد صاغها الشيخ محمد عبده- على النظر الى حال المسلمين "ويراعى تمكين الفكر وتأسيس الارتباط حتى يكون عند كل واحد ان مصلحة الكل بمنزلة مصلحة الشخص او اعلى" (٣)

وفى عامين متتاليين اصدر قاسم امين "تحرير المرأة" عام ١٨٩٩ و"المرأة الجديدة" عام ١٩٠٠ وكرفاعة الطهطاوى فقد كان كتابه الثانى اكثر راديكالية من كتابه الأول. والطهطاوى ايضا فى



"المُرشد الأمين" كان صاحب النداء المبكر للمساواة فى التعليم بين الذكر والانثى (وهناك تأويل لكلمة أمي أن مصدرها الأم التى لم تكن فى القديم تعرف الابجدية). وكان محمد عبده ايضا من اصحاب الاجتهاد فى النص لمصلحة المساواة بين المرأة والرجل. أما قاسم امين فقد جسد حق المساواة (العدالة) بين الرجل والمرأة فى نص مدغم بالاسلام موثق بالقرآن. وهو فى ذلك اقل راديكالية بكثير من المفكر التونسي الطاهر حداد (١٨٩٩-١٩٣٥) صاحب "إمرأتنا فى الشريعة والمجتمع" (١٩٣٠) وبالرغم من ذلك فقد حرّم على قاسم امين بعض الإمتيازات الخاصة بالقضاء كاستدعائه لحفلات قصر عابدين "فلم يشطه شئ من هذا بل وجد فيه نوعا من الاغراء بالثبات والاستقرار" (٤). واتهموه "بالهروك عن الدين ويتحريض النساء على الفساد" (٥) و"بلغ السفه بأحد المعارضين حدّ الايذاء، فقد ذهب الى بيته وطلب ان يجتمع بزوجة قاسم على انفراد تطبيقا لدعوته. (٦). وحملت عليه جريدة "اللواء" حملة شديدة وطويلة.

وكتب محمد فريد وجدى انه "إذا كانت المرأة مساوية للرجل من الجهتين الجسميّة والعقليّة، فلماذا خضعت كل هذه الالوف من الأعوام لسلطان الرجل وجبروته" (المزيد ٣-٩-١٨٨٩). وتواصلت الردود على قاسم امين فى مؤلفات كاملة وامتدت المعركة الفكرية- السياسية الى دمشق وبغداد. وصدر على التوالى: "تربية المرأة والحجاب" لمحمد طلعت حرب فى ١٨٩٩ ثم "السنة والكتاب فى حكم التربية والحجاب لمصطفى القاياتى والحليس الأتيس فى التخدير عما فى تحرير المرأة من التلبيس لمحمد أحمد حسنين البولاقي و"خلاصة الأدب الحسينى الرفاعى، وقطرات فى السفور والحجاب لمصطفى الفلايينى و"قولى فى المرأة" لمصطفى صبرى ورسالة فى مشروعية الحجاب لمصطفى نجما ورسالة الفتى والفتاة لعبد الرحمن الحمصى (ويمكن مراجعة امتدادات السجال فى العراق والشام عند جميل صليبا "التجاهات الفكرية فى بلاد الشام ص. ١٤٠ وما بعدها). وربما كان أكثر المعارضين اهمية هو طلعت حرب رمز الكفاح من أجل الإستقلال الاقتصادى، بل وهو

مؤسس شركات التمثيل والسينما فى موازاة بنك مصر. وهو يتميز بالعقلانية والإنصاف فقد وصف قاسم امين بالوطنية (التي كانت تعنى لطلعت حرب الكثير) وشهد له بالعلم والنية الحسنة، و اضاف انه "لاشيئ يمنع المرأة من التوسع فى العلوم والمعارف اذا وجدت عندها قابلية من نفسها وكان وقتها يسمح لها به. كما انه لاشيئ يمنعه من الاعمال بعض مايتعاطاه الرجال على قدر قوتها وطاقتها" (٧) ومعنى ذلك ان طلعت حرب كان يخشى - لفرط حساسيته الوطنية- المساس بالهوية المستقلة للشعب المصرى بما تعنيه من عادات وتقاليد وقيم وازياء و"روح" و"ثقافة" وكان يخفف من ضراوة الهجوم على قاسم امين ان بعضاً من اساتذته واصدقائه وقفوا الى جانبه يؤيدونه كسعد زغلول الذى لازمه فى تلك الفترة واعانه على احتمال مايلقى (٨).

واتخذت "النار" الاسلامية الاتجاه والقوية برشيد رضا وأستاذه الشيخ محمد عبده موقفا ايجابيا من قاسم امين فقالت "ان اكثر المنتقدين يسيرون فى انتقادهم الى غير هدى ويشتررون بما تمليه عليهم خيالاتهم التى أثارها هواؤهم وعاداتهم (١٥-٧-١٨٩٩). ثم عادت الى القول بأنه "اذا توهم بعض القراء ان ماورد فى كتب الفقهاء من استحسان عدم كشف وجه المرأة وعدم مخالطتها بالرجال دفعاً لفتنة هو من الاحكام الدينية التى لا يجوز تغييرها، فنقول ان هذا الاعتراض مردود بأن الاحكام الشرعية جاءت فى الغالب مطلقة وجارية على ما تقتضيه العادات الحسنة ومكارم الاخلاق، ووكلت فهم الجزئيات إلى أنظار المكلفين، ووضعتها تحت اجتهداتهم، وعلى هذا جرى العمل بعد وفاه النبی بين اصحابه واتباعه" (٢٦-٨-١٨٩٩). وكان من وثائق تأييد قاسم "رسالة فى نهضة المرأة المصرية والمرأة العربية" لعبد الفتاح عباره و"الكليل غار على رأس المرأة" و"النسائيات" لجورجى نقولا باز. كانت نسبة النساء العاملات فى ذلك الوقت لاتتجاوز ٢ فى المائة (عام ١٨٩٧). وكان اختيار القاضى قاسم امين "لحق المساواة" بين الجنسين انتقالا بالثقافتى- الحبير (القانونى) الى دائره الشرعية عبر فكرة العدالة بعيدا عن الخبرة السلبية فى اطار الدولة (على مبارك) وبعيدا عن الخبرة الإيجابية فى اطار الثورة، وأما فى المكان الذى يربط الدولة بالثورة، وهو المجتمع. كان القاضى قاسم امين الذى مات فى عام وفاه المحامى مصطفى كامل، اول بشارت الاقتحام النهضوى للعلاقات البرجوازية المسوخة والمشوهة، فالعلاقة بين الرجل والمرأة كانت تمثل ركيزة سلم القيم الزراعية فى المجتمع شبه الاقطاعى، وكان تدنى قيمة المرأة ووضعيتها القانونية غير المساوية لوضعية الرجل ومكنتها فى دائرة المحرمات وانعكاسات ذلك على معايير العلاقات الاجتماعية والضوابط الدينية ومعانى الجسد ودلالات الشعور قد صاغ حدوداً للمنطوق والمكتوب وأتاح حيزا واسعا للمكبوت والمسكوت عنه. وبالرغم من أنه كان قد مضى حوالى سبعة عشر عاماً على "مرشد" الطهطاوى، إلا ان رفاعة كان مثقفا

شاملاً لا تحتل هذه القضية العينية المباشرة مساحة كبيرة في مشروعه. أما قاسم أمين فقد كان الإنجاز التاريخي لمشقف النهضة التقني في تحديث "القانون" مجسدا العدالة وحق المساواة في النقطة الأكثر مركزية والأعمق دلالة: تحرير المرأة، والمرأة الجديدة وفي الوقت نفسه -وعليها ان نتبّه- فقد بادر قاسم أمين بالرد على كتاب دار كور "مصر والمصريون" (١٧٩٣) بكتاب مضاد عنوانه "المصريون" ١٨٨٤ قبل ان يكتب حرفاً عن تحرير المرأة أو المرأة الجديدة يرد فيه على معتقدات الدوق داركور حول مصر والإسلام. وهو بذلك وضع تقليداً سار عليه محمد عبده الذي نشر رده الشهير على هانوتو عام ١٩٠٣ وكان قد سبق له ان ترجم للأفغانى رسالته في "الرد على الدهريين عام ١٨٨٥. ولاننسى في هذا السياق أن محمد عبده قد عين عام ١٨٨٩ قاضياً بالمحاكم الأهلية وفي ١٨٩١ عين قاضياً بمحكمة الإستئناف ومعنى ذلك ان "القانون" أو العدالة لم تكن عنصراً دخليلاً على من جمع بين الاسلام والغرب من موقع الاستقلال المنفتح على الآخر. ولكن محمد عبده كان جزءاً من ذاكرة الشرعية التي جسّمها الأزهر في رصيده وعنفوانه. اما قاسم أمين فقد كان وهو يعاصر محمد عبده جزءاً من ذاكرة جديدة للشرعية بعد هزيمة الثورة من جهة واستمرارها على نحو مغاير من جهة أخرى. وكان "حق المساواة" أو العدالة التي صاغها قاسم أمين من نقاط التقاطع التي فرضتها المتغيرات.

وكانت نقطة التقاطع الثالثة في هذه المتغيرات هي "الرأى العام" الذي انتقل اليه من الأزهر دور المشقف الجماعى عبر الحزب، وحق المعرفة عبر المنبر.

ولعل احمد لطفى السيد الذى مارس في حزب الأمة وفي "الجريدة" وفي ترجمته ارسطو والتأليف الادبى والسياسى كان كمصطفى كامل السياسى (= الحزب والتأليف والصحافة والخطابة) في طليعة المهتمين ببلورة "الرأى العام" الذى يفترض جمهوراً من مختلف القوى الإجتماعية قاسمه المشترك القدره على استقبال الآراء المختلفة واتخاذ مواقف سياسية منها. اصبح فى الإمكان للنظام السياسى ان يضم السلطة والمعارضة، فشرعيتها واحدة. يقول احمد لطفى السيد "ليس كل الناس يستطيعون ان يدفعوا ثمننا غالباً في حرية الرأى، بل من السهل على المتأمل في تصرفات الناس ان يجد الامثلة الكافية لاقتناعه بأن كثيراً منهم لايشعرو هذه الحرية إلا بالضمن البهيس، ولا يفتنيها إلا اذا جاءته مجاناً ولم تكلفه في اقتنائها خساره ولا عناء" (الجريدة ١٦-٥-١٩١٢). وكان احمد لطفى السيد هو الذى رد على كتاب اللورد كرومر "مصر الحديثة ثم بكتابه الذى نشره على حلقات في "الجريدة" باسم "الانجليز في مصر".

ولأن احمد لطفى السيد سيكون على رأس "منبر المعرفة" حين تولد وتنمو اكبر مؤسساته -الجامعة- فقد مهدت بكلامه عن "الرأى العام" وبالاشاره الى كتابه "الانجليز في مصر" الذى

واصل فيه تقليد محمد عبده وقاسم امين فى الرد على "الغرب" - لأن الثلاثة - ومن سيوالى هذا التقليد- من اعمدة التفاعل المستقل مع الحداثة الغربية، ومركز الفكر القومى، بل ومحوره بالنسبة لأية أمة تريد ان تلحق بركب الحياه المعاصره الذى سارت اوربا فى طبيعته. ومن هنا فإنهم لم يشاؤا ان يسيروا بهذا التعليم على الطرق المؤدية بالضرورة الى قيام جامعة لمصر الحديثه، وانما اكتفوا بتطوير عدد من المدارس العليا لتخرج من يعملون فى خدمة الحكومه من المهتمين دون ان يجمعها تنظيم جامعى" (٩) ويضيف سليمان حزين "...واستقرت بالجامعة سلطة لم يكيد الناس يتعرفون عليها، وهى سلطة الفكر فى بلد كان على طريق بناء استقلاله السياسى وحرية السياسية القومية جميعا (...). كانت الجامعة فى مصر الحديثه عنوان الاستقلال القومى الجديد" (١٠)

وليس مصادفة ان سعد زغلول تلميذ محمد عبده وقائد المرحلة المدنية من الشوره هو رئيس اللجنة التى تولى قاسم امين امانتها بأن يكون طلب العلم فى مصر وسيلة لمزاولة صناعة او الالتحاق بوظيفة، بل تطمح فى ان نرى بين ابنا ووطننا طائفة تطلب العلم حبا للحقيقة وشوقا الى اكتشاف المجهول، منه يكون التعلم للتعلم. نود ان نرى من ابنا مصر كما نرى فى البلاد الاخرى عالما يحيط بكل العلم الانسانى، واختصاصيا اتقن فرعا مخصصا من العلم ووقف نفسه على الالام بجميع مايتعلق به، وفيلسوبا اكتسب شهره عالمه، وكاتبها ذاع صيته فى العالم، وعالما يرجع اليه فى حل المشكلات ويحتج برأيه. امثال هؤلاء هم قادة الرأى العام عند الامم الاخرى" (١١). القى هذا الخطاب كما اسلفت فى الخامس عشر من ابريل ١٩٠٨ قبيل الافتتاح الرسمى للجامعة فى العام ذاته، فأصبحت منذ ذلك الوقت (الى عام ١٩٢٥ الذى تحولت فيه الى جامعة رسميه) "منبر المعرفة" جنبها الى جنب مع الصحافة التى كانت قد خرجت من اطار سلطة الدولة، وتعددت اختياراتها السياسية والثقافية واسست قلعة حصينة "للرأى العام" مؤازرا للسلطة او المعارضة، ولتواجهات السلطة واتجاهات المعارضة.

وكانت نقطة التقاطع الرابعة هى محور كل التقاطعات، حيث قاد سعد زغلول تلميذ محمد عبده "حق التغيير" متطلعا من جهاز الدولة- اذ كان وزيرا عدة مرات- يستقطب الرأى العام الى جانب مجموعة المبادئ الليبرالية التى سبق للحركة العربية ان حملت أعباءها. ولكن تغيب ذاكرة السلطة الوطنية عن الفعل الشعبى عام ١٩١٩ قد غيب عناصر من المشروع- كالبعد العربى - لم يكن ممكنا استحضارها فى ظل الاحتلال. كانت البرجوازية المصرية قد أخذت طريقها فى النمو المنفصل عن التطور الاجتماعى العربى المنسحب تدريجيا من اسار الخلافة العثمانية والتابع رأسيا وافقيا للهيمنة الغربية. هكذا اقبل الصعود البرجوازى المصرى تقريبا يركز على الهوية الوطنية



المصرية فى ابان توافقها مع محاولة الاقتصاد الوطنى اختراق سقف التبعية. واصبح الجلاء والدستور الشعار الاقل طموحاً من الشعارات العربية، ولكنه المدخل "الواقعى" الى تحديث النهضة فى الفكر الوطنى الآخذ فى التبلور حينذاك. ولم يحل ذلك دون نفى سعد زغلول إستمرارا لتقاليد السلطة الاجنبية وسلطة القصر على السواء. وفى الطريق إلى منفى جبل طارق يؤدى احد الضباط التحية العسكرية لصفية زغلول المعروفة فى ذلك الوقت بأى المصريين ويهمس لها "بلغى سعد باشا ان الجيش وضباطه وقواده معه وتحت امره ووهن اشارته معاليه، فشكرته على ذلك. وعند المرفأ تقدم احد العمال من الفحامين وحيأها فى ادب، وقال لها: انى مستعد للسفر مع عصمتك للتشرف بغدمتك، لست بمفردى، بل جميع العمال تحت امرك" (١٢).

تلك كانت حالة المشروع الوطنى بعد اقل من أربعين عاماً على هزيمة العربيين، وهى حالة اجتماعية- ثقافية تجزم بأن الحركة العربية لها استمراريتها التى تلائم المرحلة التاريخية الجديدة، فهناك المجازات كالاعلان الرسمى باستقلال مصر (٢٨ فبراير ودستور ١٩٢٣ ولمان حكومة ١٩٢٤ بقيادة سعد زغلول. وهناك ايضا الاخفاقات المتتالية التى تشكل فى مجمرها اجهاضاً للشوره الوطنية وانكساراً فى مسار النهضة كانت الاوتوقراطية فى بنية الحكم والشيوقراطية فى بنية المجتمع مضافا اليهما السلطة الاجنبية التى تدعمهما قد نجحتا فى إجهاض الشرعية الدستورية الوليدة.

وكانت ذاكرة الشرعية قد انتهت إلى المتغيرات الجديدة فى "الدعوات" و"التجبرات" و "المؤسسات" كدعوه قاسم أمين وتأسيس الجامعة والقيادة المدنية لاستمرار الشوره فى ظل تغييب ذاكره السلطة الوطنية (الجيش) واضعاف الازهر. وكان الحديوى عباس الطامح فى الخلافة هو الذى حارب محمد عبده وإصلاحاته وبالاخص "تحديثه" للأزهر وتجديده للإسلام، فانتهز فرصة الاحتفال بخلع الكسوة على الشيخ عبد الرحمن الشربينى إماماً للجامع الازهر- وهو علو

الإصلاح والتجديد ومحمد عبده- وقال: "إن الجامع الأزهر قد أسس وشيد على أن يكون مدرسة دينية إسلامية تنشر علوم الدين الحنيف في مصر وجميع الاقطار الإسلامية.. وأول شيء أطلبه أنا وحكومتي أن يكون الهدوء سائدا في الأزهر الشريف، والشعب بعيدا عنه، فلا يشتغل علماءه وطلبتها إلا بتلقى العلوم الدينية النافقة البعيدة عن زيف العقائد وشغب الأفكار، لأنه هو مدرسة دينية قبل كل شيء" وقد رد الشيخ الشربيني التحية التحذيرية بأن "غرض السلف من تأسيس الأزهر إقامة بيت لله يُعبد فيه ويؤخذ فيه شرعه ويؤخذ الدين كما تركه لنا الأئمة الأربعة رضوان الله عليهم وأما الخدمة التي قام بها الأزهر للدين ولا يزال يؤديها فهي حفظ الدين لاغير، وما سوى ذلك من أمور الدين وعلوم العصر فلا علاقة للأزهر به ولا ينهض له" (١٣).

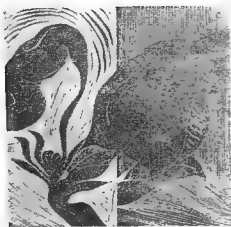
كان ذلك في الثالث عشر من مارس ١٩٠٥ وهو عام وفاة محمد عبده بعد استقالته من الأزهر، فأردف الشربيني "أن الذي حدث من شأنه أن يهدم معالم التعليم الديني فيه ويحول هذا المسجد العظيم الى مدرسة فلسفة وآداب محارب الدين وتطقي نوره في هذا البلد وغيره من البلاد الإسلامية.. واني اسمع منذ سنوات بشئ يسمونه حركة في الأزهر أو إصلاح الأزهر، ولكنني لم ار لهذه الحركة وهذا الإصلاح من نتيجة تذكر سوى انتشار القوضى في ربوعه" (١٤).

تغيب الجيش كذاكرة للسلطة الوطنية وإضعاف الأزهر كذاكرة للشرعية العربية الإسلامية انعكسا على ثورة ١٩١٩ ولكنها كانت قد اخرجت الوعي باستمرارية الثورة الى حيز الوجود، فهي قد أشاعت بالرغم من إجهادها مناخاً للحرية والإستقلال، ولكنها بسبب السيطرة الأجنبية والحكم الأتوقراطي والبنية الشيوقراطية للمجتمع لم تستطع حماية منجزاتها. وليس معركة "في الشعر الجاهلي" لظه حسين (١٩٢٦) أو "الاسلام واصول الحكم" لعلي عبد الرازق (١٩٢٥) إلا نموذجا دالا على استمرارية الثورة وإجهادها معاً، على النهضة والسقوط معاً. وهو نموذج سبقته وتلتها رموز أخرى فقد جرى لشاعر الاحياء الكلاسيكي احمد شوقي ما جرى لزميله العرابي محمود سامي البارودي بالرغم من أن شوقي قد ولد "بباب اسماعيل" كما قال اذ تم نفيه خارج البلاد. كذلك جرى لشاعر العامية المصرية العظيم بيرم التونسي ماجرى لزميله العرابي عبد الله النديم بالرغم من أن التونسي لم يكن خطيب الثورة. وتم اغلاق البرلمان في عام افتتاحه (١٩٢٥) وأغلقت أبواب الصحف. كان الملك فؤاد تكرر لظموح عباس حلمي في الخلافة، وكان الأزهر قادراً على مشايعته ومبايعته والترويج له.

- (١) أحمد لطفي السيد- مبادئ فى السياسة والادب والاجتماع- كتاب الهلال ١٩٦٣ (ص ٥٨) والمقال منشور أصلا بعنوان "مذهبنا ومذهبهم" فى "الجريدة" عدد ٢٥ (٦-٤-١٩٠٧)
- (٢) المرجع السابق (ص ٢٨) والمقال منشور بعنوان "حقوق الامة وحقوق الحكومة" فى "الجريدة" عدد ١٣ (٢٣-٣-١٠٧)
- (٣) ماهر حسن فهمى - قاسم أمين- المؤسسة المصرية العامة- ٢٨ ١٩٦٣ (ص ٤٧)
- (٤) محمد حسين هيكل- تراجم مصرية وغربية- القاهرة ١٩٢٩ (ص ١٨٧)
- (٥) ابراهيم عبده ١- تطور النهضة النسائية - القاهرة ١٩٤٥ (ص ٧٥)
- (٦) ماهر فهمى- المرجع السابق (ص ١٥٩)
- (٧) محمد طلعت حرب- تربية المرأة والحجاب- (ص ٥٩)
- (٨) عباس محمود العقاد- سعد زغلول مسيره وتحية- القاهرة ١٩٣٦ (ص ٥٢٧)
- (٩) سليمان حزين- شجرة الجامعة فى مصر- القاهرة ١٩٨٥ (ص ١٦)
- (١٠) المرجع السابق (ص ١٠٤)
- (١١) ماهر فهمى- مرجع سابق (٩٩ و ٩٨)
- (١٢) فهمية ثابت - فى منفى جبل طارق- مطبعة الشمس الحديثة- القاهرة (د.ت) ص ٢
- (١٣) عباس العقاد- محمد عبده - (ص ١٩٠)
- (١٤) المرجع السابق (ص ١٩١)



نصوص



قصص: منتصر القفاش / عجلة الرويني / كارلوس فرونتيس
(ترجمة شوقي فهم) / فؤاد مرسى / عادل ناشد / حسنى هلال

قصائد: أحمد اسماعيل / محمود نسيم / فتحى عامر /
محمود الكردوسى / محمد سعد شحاته

قصة
السراير
منتصر القفاش

أدارها بين أصابعه قبل أن يضعها في كوب الماء. لامست القاع ثم علت واستقرت قرب السطح، تخترقه بطرفها المحدودب. أخرجها وأدناها من أذنه. رَجَّها. سمع صوت السائل يتخبط. بجوانب القشرة. جفل قليلا. قد يندفق ويسيل على ذراعه. تركها بجوار الكوب. واتجه إلى غرفته.

ألن ينفذ البيض الفاسد؟ من قبل كان يشتري على قدر حاجته. ويعيد مالا يرغب فيه. لا يعرف لماذا قرر شراء طاولة كاملة مع يقينه أن ما بها لن يستقر كله في القاع. إلتفت فجأة ناحية النافذة. كثرت إلتفاتاته اليوم، وفي كل مرة يرنو إلى شئ يثق أنه لا يراه. قصاصات الأقمشة متعددة الألوان، مكومة فوق السرير. كلما اختار إحداها، قذف بها، وبدأ المفاضلة من جديد.

اللون لم يكن شاغله في أى كتاب جلده. وهاهو يبحث عنه. لا يستطيع تحديده. تغيبه تلك القصاصات أو تبعثره في تداخلها.

رغبة تراوده في ترك الأوراق على حالها. بقاؤها طول هذه السنين، في أماكن عدة ينفي احتياجها له، ويكفيه تتبع مواصلتها للحياة.

ردد بصوت عال "لم أر على ظهر جبل سمكة" خُطت في ورقه كلما يقرر وضعها في البداية، يتراجع ويتركها وسط الأوراق غير المرتبة. حينما عثر عليها لم تكن سوى حروف انتظمت لتجمع انواع السهب والوتد والفاصلة. ومع تقدمه في قراءة الأوراق قادت في داخله. وتعددت ظلالها.

وصارت -أو كادت - حائظا يستند إليه كلما رغب فى التحديق. يردها وأسئلة لا تهرجه، من المتكلم ولماذا ظهر الجبل، وهل النفى الباتر رد على من يوقن أن هناك سمكة أم صبيحة من أنهى الرحلة بلا جدوى؟

يحمل الأوراق بين يديه. ولا يفرد ما انطوى. لم يزل على مبعدة منها. يداخلها ليتنبه بعد حين أنه بدونها.

أكل ماكتب فيها إرتضى بإكتمال ما. بالتلفع بعباءته وهو لم يزل شابا يسعى إلى معهد طنطا الأزهرى ويحفظ متن أبى شجاع ومتن الأجزومية ويستذكر جزماً من القرآن يومياً ويردد آيات معروفاً فضلها فى جلب الحب والسحر الجميل. أكل ماكتب فيها يلتمس أن يخطر فى باله لحظة سرعان ما تنتقضى أو أن يرد عابراً فى حواراته مع الآخرين؟.

ما يحيطه يتجاذبه، ويُسمعه خطأ يأتيه. يقدر هو على تسمية كل الأشياء داخل الغرفة وخارجها، يقدر على لمسها ونقلها إلى مايرتضيه من أماكن، يقدر على الكف عن تجميع تلك الأوراق وتجليدها. قدرته مازالت وإن كان لا يقوى على إحجام عينيه عن النظر إلى مالا يراه.

هذا اليوم يتبدى وقائع حدث يشارك هو فيها بالبحث عن دور. أيامه الماضية يتذكرها فى سر، يحدد كلاً منها بصفة أو فعل، هذا اليوم يتسرب من بين يديه، ويجهد فى امتلاك لحظة منه. التفاتاته فى كثرتها تشعره بأنه لم يبدأ. كل ماقر فعله منذ الصباح، يجد نفسه مشغولاً بنهاياته.

أمسك بالقلم، وكتب ما اشتراه. فكر فى عدم كتابة طاولة البيض والاكتفاء بترك مساحة خالية لها.

تعاوده رغبته القديمة فى الكف عن تدوين مشروعاته، واستغراقه فى حساب قيمته. إرتاح إلى عشوره على اللون، لكنه غاب مع انتباهه أنه كان يحدق فى الكلم. لينتظر حتى يعثر على بقية الأوراق. رما وقتها يأتيه اللون، أو يصير حراً فى الاختيار. فى داخله يستطيع استحضار جزء مما لم يجده. جملة. بيت شعر. اسم المرسل إليه. وصف لوجهها. استحضار يروح بعد حين فى مزج كل ما فى حوزته ولا يتبقى سوى الحلس. استحضار يوقفه عند وجهه البعيد وهو يستند إلى أحد أعمدة الجامع البلوى، يتعرف على وسيلة جديدة لتقريب الحبيب بعد عجز كل ماجريه. تقرأ قوله تعالى وذللناها لهم فمنها ركوبهم ومنها يأكلون عدد اثنان وثمانون مرة على سكر أو تمر أو زبيب أو عنب أو أى شئ حلو وتعطيها لمن تريد محبتها فتأكلها فتحبك حباً شديداً ما عليه من مزيد. مجرب هذا الباب وصحيح.

انتساب الوجه المبتعد إليه يخيله من خلال أشياء غرفته، وألح عليه اليوم وهو يحدث بانعا.

درايته بمعالم قرى عديدة وتعرفه على عائلات منها تعينه على اقتناع الشخص الذى يحاوره أنه من قريته ويلتمس هذا طريقاً لحكى ذكرياته سواء إذا كان من يسمعه ينتبه إليه أم انشغل عنه.

يكاد أن يصيح بامتلاكه لما يحيطه، لما يتذكره، للكلمات. لا يهم أن هناك مانسيه ويسعى إلى إعادته. إمتلاك لا يشقه إلا وجوه فى المرأة وتساؤله أى منها ينتسب للأوراق؟. ينظر فى اتجاه لا يحدده. يقتقد المكان بيد لامسته. من أين أتت؟. نهض، تراجع ما اشتراه بالأمس. قبل الأمس. الشهر الماضى. وقف أمام النتيجة. قطع الورقة وقرأ الكلمات فى ظهرها. وضعها فى حذر داخل كيس بلاستيكي ثم أعاده إلى مكانه يحاذى أكياساً تحمل أعواماً مضت.

ردد أبياتاً نظمها بعد ما فرغ من شرح قصيدة متضمنة أنواع الزحاف والعلّة. شعر وقتها وهو لم يزل طالباً بالمعهد الأزهرى أنه تبوأ مكانة بين شيوخه، وازدادت حدة مناقشاته معهم مؤكداً من خلالها أنه يقارعهم الند للند، وانتهى الأمر برسويه لم ينشغل بإيضاح حروف تلك الجملة. خطها فى الصفحة الأولى من كراسة الشرح، مكتفياً بإظهار كلمة الجبل. وأسفلها وضع اسمه. يتبادلان موقعهما أمام عينيه وفى النهاية تستقر "لم أر على ظهر جبل سمكة"

لا يهमे أن يجد بقية الأوراق. يرغب فى التعرف على ما يحوم حوله، يجذب نظره، يلمسه، يجعله يردد أجزاء من شرحه. يرغب فى التعرف على ما انبعث من بقايا زمن بعيد. يحاول أن يتمسك بأشيائه، بغرفته، بعاداته اليومية لقاء ألا يواجه ما يجهله أعزل.

لم يفكر من قبل فى جمع ما يكتبه. نشره بين صفحات الكتب والكراسات فى الأدراج، الصناديق. إنهك عن جمعه بأن يضيف له، ويعبد أراض لم يطأها، بأن يكون صوته قويا قادراً على ألا يقتات من أحد. هو هذه اللحظة يقف فوق الأرض يخشى تصدعها يذكر نفسه بقراءة الفاتحة والإخلاص والمعوذتين قبل النوم ليأمن من كل شئ. وما زال يفكر أهى سورة القدر التى ستخبره بصنيعه طول عمره إذا كتبها فى خرقه من ثوبه مع اسمه وطواها فوق صدره وهو نائم؟.

سيجدها لو بذل جهداً أكثر. هى آخر ورقة كانت فى شرحه. كتب فيها اسمه حتى الجذ السابع. الثامن. لا يتذكر. كل ما يعرفه فى زمنه الراهن الجذ الرابع. وإن وجدها ربما ستلاقيه بشجرة عائلته، بغروعه الكثيرة وأوراقها التى تكاد أن تسقط، وجذعه المتعرج من كثرة الأسما.

ارتدى جلباب الخروج. سيرهه ترك المكان من حضور ثقيل. شمل أشياء فى أحد الأركان بنظرة سريعة. الباب بشراسته المكسور زجاجها والمقطاة بقطعة كرتون فى انفتاحه يمنحه نوراً لا يعرف مصدره. يخطو نحو السلم وهو يلتفت إلى الوراء وقبل أن يضع قدمه على أول درجة نطق:-

من الذى يخرج الآن؟

هو لا يبدأ.... هي لا تنتهي!

محنة الرويني

عائدة من تناصيل الجنائز، متشحة بالهزيمة، وثياب الفرح...
كان حفار القبور، يلا الجثث نبذاً، ثم يرفع جمجمة إلى أعلى نخب حكته البليغة.. ويفنى!
هذا ما أغضب فولتير يوماً، فبصق على وجه هاملت، ولعن شكسبير البربرى فى رسالته
الثامنة عشرة.

ليست مخيلة شكسبير، لكنها فظاظتنا... وحدها التى سعدت إلى خشبة المسرح لتحتل
فصول الرواية بجدارة مذهبه.

عائدة من جنازة الخطأ...

نقيضان فى الموت نقيضان فى الحياة.. نقيضان فى الخطأ والصواب بينهما..
هذا هو الهول الذى دفع اللقاء إلى تناغم مستحيل.

(وجه):

لم ينتظر لمرة ثانية..
فى المرة الأولى سئم المسرح، القى بجثته فوق المقعد وجها معتلا، وعطبا منهرا من كل
الأطراف..

وحين أغلق الستار، وهم مسرعاً بالخروج... أنشد أغنية شريرة، عن عثمة لاتضم إلا
الموحشين.. ومضى إلى زاوية البار، يسكر كى لا يعد الأقداح.. ولا يسمى الأشياء بما تسمى.

* كم مرة أفقدك العشق صوابك؟ امرأة تلعب دور الشرطى وشرطى يلعب كل الادوار.
* كم مرة أفقدك العشق صوابك؟ تكرر يفضى إلى عشق، وعشق منفى بالتكرار.. هنا يمكن
وضع مفاهيم لاتدرك، وابتكار لغة للدمار..

يبدو لوهلة هيجلياً- فإذا كانت الحقيقة لاتدرك فينبغى علينا وضع مفاهيم لاتدرك- لكنه
لا يضع شيئاً ولايتكلم، ان تكلم تناقض، فضح ما بداخله من طابع تحطيمى يقف عند حدود
الجريمة.. جريمته نحو ذاته، وجريمته نحو الآخرين.. لم يستطع ان يمنحهم شيئاً، لانه لم يمتلك شيئاً

الأخرايه وصمته، قناعاً لعبثية خرساء.

«كأسلك!

حين احتشد الجمع، ودوت في القاعة المغلقة دقات ثلاث، القى بالشوب ودور البطولة، وانسل هارباً...

فى الشارع الخلفى، أوقف سيارة فارهة لسيدة غريبة، عائق وجهاً لا يعرفه.. ويكى!

قادم من سقوط ترقعه الأثام المتراكمة إلى ذروة خاوية..

«كل شىء مباح».... هذا هو العلم، هامش الهالكين، ودائرته المرعبة.

غيباب يكرس للغياب، هذا عذمه أو هذا وجوده المحقق بمدى قدرة الآخرين على خلقه وصياغته، حين يواصل إنكاره لمسيرتهم، والسعى لإهلاكهم.

رؤية الدمار هى حدود بصره، واتساع مداه، وهى القيمة الوحيدة التى تسمح له بإعلان وجوده بحساسية مشتتة.

أغمد خنجره فى القلب الغافل.. ثم تساءل بعفوية نادرة:

كم مشهد مسرحى لتكتمل الرواية دون تردد مكبث؟!

قاسى كالرحيل.

(وجه):

لا تنتظر المؤلف حين تباغتها الفكرة..

مندفعة صوب العلاقة.. جوهر الحكاية، وصواب المسرح..

مندفعة صوب مدى يتسع لحجم النداء، يشبه أغنية وعصفوراً ينشد ربيعاً، ليكون القلب سيد الشجر.

مندفعة عكس الشىء، يبقين مخالف، فلا العصفور قادر ولا السماء صافية أو قريبة.

قادمة من جموح وعاصفة ونيران وريح...

وجه للتشتت..

وأمرأة للصورة..

.....

صعد السمك النادر .

فى الفصل الأول:

نحو الغيمة، وارتحل الأزرق نحو سماء سرق كل الألوان..

حين انقلب البحر مات البطل الأول.

فى الفصل الثانى:

وجه يتبدد.. وجه ينحل.. وجه يرحل..

غرق الأبطال جميعاً..

لم يبق فوق المسرح إلا بضعة ظلال.

صرخ الجمهور الجالس فوق مقاعده، يرقب فى الساعات:

من يوقف هذا الطوفان؟!

...كيف تموت الفكرة؟

للموت نسيان، وللقلب ذاكرة وارقة..
من يحكى للموت أن التواريخ التى وشمت أحداثها فوق دمناء... لا تمنحى، وإن الحكايات
التي أبدعنا - نصاً ابداعياً - ابقى من ابطالها..
من يحكى للموت ان العلاقة لا تنتهى.
يوم مضى القطار جنوباً.. غابته هداة الغياب.. هناك حيث البر الغربى مسكون بجمال
صامت.

بكت المرأة العجوز على - حافة القبر - فراقاً ابداعياً.. وحدها لم تعرف البكاء.. واصلت الفكرة
دون انقطاع..

لاشئ.. يكتمل هى الهزيمة.. لاشئ.. يموت هى العلاقة،
تنتصر على السماء..

مندفعة صوب الفكرة..

مندفعة للمواصلة بجدارة لم تمتلك عمراً، فلم تصل إلى عمر جدارتها ولم تمسك بشئ..

.....

عائدة من جنازة الخطأ..

من فرحة أهلكتنى، غالبت بها أحزاناً طويلة.. فغالبتنى دون حيلة واجبة.
كان هاجس الموت يملؤنى فأسابقت إلى أفق يتسع لنا فذة، وفرح مؤقت.. وأصب طاقاتى فى
مساحات لتحتوى القطره نهراً، سعيماً وراء عمر أطول.

كنت أسابق الموت بمشاعر مسرفة، وإحاسيس تهدر قبل إعلاتها.. فتكرس موتاً.

ثمه علاقة بين الحب، والموت..

أخطو بحسابات القلب، لأبحث عن موت أقل فتوصلنى خطواتى إلى حب هو موت أكبر.. فلا
التحاشى موتى.

رحت أعلق قلبى على يابه..

اسميته وهجاً، ثم خلته قمرأ، وناراً لم يسرقها أحد..

هكذا صدقت خداع البصر، وخدعة أشد وطأة حين رفعت الشعار المقابل: كل شئ ليس مباحاً

بينما أتناغم مع كل مباح لديه.

تدهشنى إجابة خاطئة، ثم إجابة خاطئة، ثم إجابات تخطئ.. دوماً.. فأنسى شكل السؤال.

الاجابة خاطئة، لان السؤال خاطئ.. هذه هى الحقيقة أو هذه هى الجريمة التى أعرضت وجهى

عنها شوقاً إلى فرح مستحيل.

...

(مشهد مقترح):

سقط النورس..

لم يقتله البحر، قتلته زرقاة صافية، وفرحة عالقة فى رياح لم تنتم الا إلى اندفاعاتها.

رفرف....

لم يكن سقوطك عند أقدام البحيرة، هو مانقرأه من سطور الحكاية..

جناحاك والافق، هما المشهد المقترح.

قصة من أمريكا اللاتينية

هكم هي باهظة تكاليف الحياة

بقلم: كارلوس فونتييس

ترجمة: شوقي فهم

كارلوس فونتييس واحد من أشهر الروائيين المعاصرين في أمريكا اللاتينية. ولد عام ١٩٢٠ في مدينة ميكسكوستي (١). كان أبوه يعمل في السلك الدبلوماسي والتحق كارلوس فونتييس بمدارس في مدينة واشنطن وسانتياجو (شيلي) وبيثوس أيرس، ومدينة المكسيك. عمل في بداية حياته دبلوماسياً، ثم درس القانون واتجه تدريجياً إلى مهنة الكتابة. كان سفيراً لبلاده لدى فرنسا.

موت أرتيمو كروز (١٩٦٤) و«أورا»، و«تغيير الجلد» و«تيرا نوسترا» (١٩٧٥)، ثم «علاقات بعيدة» و«ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٤»، وقد نشرت مجلة «الكرومل» العربية روايته «أورا»

(١) ورد في كتاب LATIN- AMERICAN LITERATURE TODAY أنه وُلد في مدينة بنسا. ملحوظة: وردت قصة «كم هي باهظة تكاليف الحياة» في الكتاب السابق ذكره.

هكم هه باهظة تكاليف الحياة

استيقظ سلفادور مبكرا جدا . لم يشعل سخان المياه وإنما خلع سرواله القصير . انعشته قطرات المياه . دلك جسمه بالقوطة ثم عاد الى الحجرة . سألته أنا ، وهى فى السرير ، اذا ماكان يريد أفطارا ، قال سالفادور أنه سيتناول فنجان قهوة فى أى مكان . أسبوعان والمرأة راقدة فى السرير وقد نحل وجهها وصار فى لون كعكة الزنجبيل . سألت سلفادور عما اذا كان المكتب قد بعث برسالة ، وضع سيجارة بين شفتيه وقال أنهم يريدون أن تأتى هى شخصيا لتوقع .

تهنئت أنا وقالت « كيف يتوقعون منى ذلك ؟ »

— قلت لهم أنك لاتقدرين الآن ، ولكنك تعرفين عقليتهم .

— ماذا قال لك الطبيب ؟

ألقى بالسيجارة غير المشتعلة عبر الزجاج المكسور فى النافذة ومر بأصابعه فوق شاربه وصدغيه . . ابتسمت أنا واستندت بظهرها على حامل السرير الرقيق . جلس سلفادور إلى جوارها وأمسك بيدها وقال لها ألا تنزعج ، وأنها سرعان ماستصبح عافية وتعود إلى عملها . جلسا صامتين ، يحذقان فى خزانة الشباب ، والصندوق الكبير الذى يحوى الادوات والمؤن المنزلية ، والفرن الكهربائى ، وحامل الفسيل ، وكومة المجراند القديمة . قُبِل سلفادور يد زوجته وخرج من الحجرة إلى السطح الممتد . نزل إلى الدور الارضى ، وعبر الفناء وهوىشم رائحة الطهى تبعث من الحجرات الأخرى فى البيت الذى أجرت غرفة مفروشه . شق طريقة بين الاحصنة الهرمة والكلاب وخرج إلى الشارع . دخل متجرا كان من قبل جاراج للمنزل ، وقال له صاحب المحل العجوز أن مجلة «لايف» من الطبقة الاسبانية- لم تصل بعد ثم راح ينتقل من حامل إلى آخر حتى اشار إلى حامل ملئء بالكتب الفكاهية وقال « ربما كان عليك أن تأخذ مجلة أخرى لزوجتك ، الإنسان يصاب بالضجر وهو ملتصق بالسرير » .

خرج سلفادور من المحل . فى الشارع كانت مجموعة من الصبية يطلقون الكبسولات من مسدساتهم ، وخلفهم رجل يسوق أمامه بعض الماعز . طلب سلفادور منه لترا من اللبن وأن يصعد ويعطيه للفرقة رقم ١٢ . وضع يديه فى جيوبه ومشى مهرولا حتى لايفوته الاوتوبيس . قفز إلى الاوتوبيس ويحث عن ثلاثين سنتافو فى جيب جاكته ، ثم جلس يراقب المنازل المبنية من خشب السرو ، والشوارع المتربة . سار الأوتونيس بجوار عربات القطار وعبر الجسر عند نونولاكو . كان البخار يتصاعد من القضبان . ومن مقعده الخشبي شاهد سلفادور عربات النقل المحملة بالمؤن وهى تدخل المدينة . فى شارع مانويل جوناليز صعد مفتش إلى الباص ومزق التذاكر إلى نصفين نزل سلفادور عند الشارع التالى .

مشى إلى منزل والده عن طريق شارع فاليجو . عبر الفناء الصغير المغطى بالحشائش الجافة وفتح الباب . قالت له كليمانسيا « أهلا » وسألها سلفادور اذا أما كان ابوه قد استيقظ وأطل بد ووريتريا برأسه من وراء الستار الذى يفصل حجرة النوم عن حجرة المعيشة الصغيرة وقال « أى

طائر مبهك ينتظرنى. لقد نهضت من النوم توا..»
مر سلفادور بأصابعه على ظهور الكراسى. وكانت كليمنسيا تنفض التراب من على المنضدة الخشبية ثم أخذت فوطه واطباقاً فخارية من الدولاب ذى الواجهة الزجاجية.
سألته كيف حال زوجته وعدلت من وضع ثدييها تحت الرداء المنقوش بالزهور.
«أحسن قليلاً.»

«لا يد أنها بحاجة لأحد يرعاها. لو أنها فقط لم تكن...»
تبادلا النظرات ثم نظر سلفادور إلى الجدران وقد بانَّت عليها آثار المياه التى تسربت من السقف. ازاح الستار جانباً ودخل إلى حجرة النوم التى كانت تعج بالفوضى.
كان أبوه يزِيل بقايا الصابون على وجهه. وضع سلفادور يده حول كتف أبيه وطبع قبلة على جبينه. وقرصه بدرو فى بطنه. نظر كل منهما إلى الآخر عبر المرأة. بدا متشابهين، غير أن شعر رأس الأب أكثر انحساراً وخشونة. سأل الأب عن سبب مجيئه فى تلك الساعة وقال سلفادور انه لم يستطع الانتظار، وأن زوجته «أنا» مريضة للغاية ولن يكون بإمكانها الذهاب إلى عملها لمدة شهر وانهما بحاجة إلى نقود. هز الأب كتفيه وقال سلفادور أنه لم يفكر فى طلب نقود منه.
«ما فكرت فيه هو أنك ربما تستطيع أن تتحدث مع الرجل الذى تعمل عنده ليقدم لى خدمة نوعاً من العمل.»

«حسن. نعم. ربما أمكن هذا. سأعدنى. فى ربط حملات البنطلون.. اسمع

... لن يكون فى مقدورى تدبير الأمر خلال هذا الشهر.»

«لا يهم قد يصادفك شىء مناسب.»

«دعنى أفكر...»

ربط بدرو حزام بنطلونه وأخذ كاب السائق من على الطاولة الموضوعه بجوار السرير. واستنشق رائحة طبق العجة الذى وضعته كليمنسيا امامها وسط المائدة.

«مد يدك يا شافايا ابنى. اود بالتاكيد أن أساعدك. لكن، كما تعرف، فأنا وكليمنسيا بالكاد نعيش، رغم أننى اتناول الغذاء والعشاء فى منزل مخدمى.

... لقد ولدت فقيراً وسأموت فقيراً. والأبن، يجب أن تعرف أننى لو بدأت أطلب خدمات شخصية من طالسيد خموسيه، وهو رجل صارم فساكون مضطراً أن أرد له هذه الخدمات بشكل ما.. صدقنى يا شافا، أننى بالكاد استخلص منه هذه المائتين وخمسين أول كل شهر.

جهز لقمة من العجة وبعض الصلصة الساخنة وخفض من صوته.

أعلم كم تحترم أمك، وأنا، حسن لا داعى للحديث فى هذا الأمر... لكن مسألة فتح بيتين فى حين يمكننا أن نعيش كلنا معاً ونوفر ايجار بيت.. حسن، أنا لم أقل شيئاً.. لكن قل لى الآن، لماذا لاتعيش مع أهل زوجتك؟»

«أنت تعرف السيدة كوتشا. طول اليوم تقول لى كيف أن «أنا» ولدت لهذا وكيف ولدت من

أجل ذاك. أنت تعرف أننا لهذا السبب تركناهم لتعيش وحدنا»

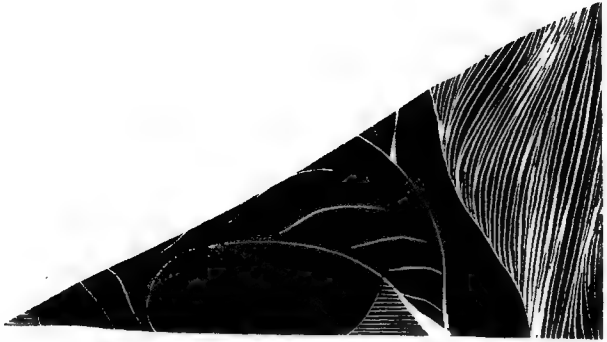
«أذن اذا كانت تريد الاستقلال فعليك تدبير أمورك لا يهم. سأفكر فى حل ما.»

مسحت كليمنسيا عينيها بطرف مويبتها. وجلس بين الأب والابن. سألت:

«أين الاولاد؟»

«مع أهل أنا. سيبقون هناك بعض الوقت ريثما تتحسن صحتها.»

قال بدرو ان عليه أن يأخذ مخدمه إلى اكابولكو. «اذا احتجت إلى أى شىء تعال إلى



كليمتسيا.

وجدتها! اذهب إلى صديقي خوان اوليدو. أنه زميل قديم ويملك أسطولا من التاكسيات
سأطلبه بالتليفون وأقول له أنك قادم إليه.»

قبل سلفادور يد أبيه وخرج.

فتح سلفادور الباب الزجاجي المعتم ودخل إلى حجرة الاستقبال حيث كانت تجلس سكرتيرة
وكاتب في غرفة تحوى اثنا معدنيا واله كاتبة، وآلة حاسبة. أخبر السكرتيرة عن هويته فدخلت
إلى المكتب الخاص بالسنيور أولمادو ثم دعتة للدخول. كان أولمادو رجلا نحيلًا ضئيل الجسم،
جلسا على مقعدين جلدين في مواجهة طاولة منخفضة مغطاة بالزجاج. أخبر سلفادور أولمادو
أنه يحتاج إلى عمل لكي يحصل على دخل إضافي بجانب مرتبه كمدرس وبدأ أولمادو يقلب في
بعض الدفاتر السوداء الكبيرة.

«أنت محظوظ»، قال وهو يدعك أذنه المدببة المليئة بالشعر «توجد وردية مناسبة للغاية من
السابعة حتى الثانية عشرة ليلا. هناك كثيرون يريدون هذا العمل لأنني أحضرت رجالى «ثم أغلق
الدفتر الكبير «لكن بما أنك أبني زميلي القديم بدرويتو فسوف أعطيك هذه الوردية. يمكنك أن
تبدأ من اليوم. إذا عملت بجهد يمكنك أن تكسب عشرين بيزو في اليوم.»

لعدة ثوان لم يكن سلفادور يسمع سوى دقات الآلة الحاسبة ودمدمة العريات على طول
شارع عشرين نوفمبر. قال أولمادو أن عليه أن يخرج ودعا سلفادور إلى الخروج معه. نزلا في
المصعد دون كلام، وحين وصلا إلى الشارع قال له أولمادو أنه يجب أن يشغل العداد من جديد
كلما طلب منه الزبون التوقف لقضاء مصلحة، لأن بعض السائقين الاغبياء يسيرون بالراكب عبر
مكسيكروستى كلها ويشغل العداد مرة واحدة. أمسك بذراعة وذهبا إلى مكتب رئاسة الحى

وصعد السلم، واستمر اوليدو يوجه إليه التنبيهات «قف هنا»، «قف هنا»، ثم تجد أنك قطعت المسافة من «فيلا» إلى «بدرجال» بأجرة لا تزيد عن بيزو ونصف. كلما توقف الراكب دعه يدفع في كل مرة أجرا جديداً»

قدم الوميدو بعض لسان «شيككتس» إلى إحدى السكرتيرات وطلب منها الدخول إلى رئيس الحى. شكرته السكرتيرة من أجل اللبان ودخلت إلى المكتب الخاص لرئيس الحى فيما كان اوليدو يداعب الموظفين الآخرين ودعاهم لتناول البيرة ولعب الدومينيوم السبت. صافح سلفادور اوليدو وشكره، وقال اوليدو «هل رخصتك جاهزة» لا أريد أية متاعب مع المرور. تعال هذا المساء قبل الساعة وأسأل عن توريبيو، أنه المسئول عن تنسيق العمل، سوف يعطيك السيارة التى ستعمل عليها. تذكر لا تأخذ راكبا من هؤلاء الذين يركبون لمسافة قصيرة ولا يدفع أكثر من بيزو واحد، أنهم يفسدون ابواب السيارة. ولا تأخذ الراكب الذى يطلب التوقف مرارا لقضاء أشغاله ويدفع أجرا واحدا. فى اللحظة التى يخطو فيها الراكب خارج التاكسى، ولو ليتفطل، أدر ذراع العداد لكى يبدأ من جديد. سلم على والدك.»

نظر إلى ساعة الكاندرائية. كانت تشير إلى الحادية عشرة. مشى لفترة فى شارع مرسيد يتسلى بالنظر إلى الصناديق المليئة بالطماطم والبرتقال والقرع. جلس ليدخن سيجارة فى الميدان قرب بعض الحماليين الذين كانوا يشربون البيرة ويقرأون صفحات الرياضة فى الصحف. بعد وقت قصير أحس بالملل ومش صوب شارع سان خوان دى لتران. كانت ثمة فتاة غشى امامه. سقطت لفافة من تحت ذراعها وسارع سلفادور بالتقاطها وابتسمت له الفتاة وشكرته. ضغط سلفادور على ذراعها وقال «هل يم من الممكن أن تشرب ليموناده معا؟»

«معرفة ياسيدى، لست معتادة»

«انى آسف، لم اقصد أن أكون فجاء.»

واصلت الفتاة سيرها تتقدمه بخطوات قصيرة متعجلة. كانت أردافها تتلوى تحت الجلبية البيضاء. نظرت إلى واجهات المحلات من طرف عينيها. تبعها سلفادور ثم توقف عند محل مثلجات وطلبت آيس كريم بالفراولة وتقدم سلفادور ليدفع وابتسمت هى وشكرته. توجهوا إلى ركن يقدم المشروبات الخفيفة وجلسا إلى مقعد طويل وطلبا زجاجتين من عصير التفاح. سألته عن عمله وطلب منها أن تخمن فقالت أنها تعتقد أنه ملاكم. ضحك وقال لها أنه تدرب على الملاكمة وهو صبي ولكنه يعمل مدرسا. قالت أنها تعمل بائنة تذاكر فى إحدى دور السينما. حركت ذراعها فقلبت زجاجة العصير وضحك كلاهما كثيرا.

ركبا الاتوبيس معا. لم يتحدثا. أمسك بيدها ونزلا عند متنزة شايولتيك. كانت السيارة تتحرك ببطء. خلال شوارع المتنزة. كانت ثمة سيارات كثيرة مليئة بالشباب. مرت نساء كثيرات يسعين أطفالهن أو يحملنهم فى الاحضان أو يدفعنهم داخل العربات الصغيرة. كان الأطفال يلعبون أصابع الآيس كريم وسحباً من «غزل البنات» كانوا يتصنون لصفارات بائع البالونات وموسيقى الرفقة التى تعزف فى المتنزة. قالت الفتاة له أنها تحب أن تخمن مهن الناس الذين يسبرون فى طرقات المتنزة. ضحكت وأشارت إلى أناس يرتدون جاككات سوداء أو قصصانا مفتوحة، أو أحذية جلدية، أرسنادل، أو تنورات قطنية، أو بلوزات مزينة بالترتر، أو جيسيهات مخططة وكانت تقول أن هذا نجار، وأن ذاك كهربائى، وآخر كاتب حسابات، أو مأمور ضرائب، أو مدرس، أو خادم، أو بائع جوال. وصلا إلى البحيرة واستأجرا قارباً. خلع سلفادور سترته وطوى أكمال القميص. وضعت الفتاة أصابعها فى الماء واغمضت عينيها. كان سلفادور يصفر بركة بعض

الالخان فيما هو يجذف. توقف ولمس ركية الفتاة. فتحت عينيها وسوت تنورتها. عاذا إلى المرسى وقالت أنها ذاهبة إلى بيتها لتأكل اتفقا على موعد للقاء فى الحادية عشرة من مساء اليوم التالى عندما يغلق شبك التذاكر.

ذهب إلى مقهى «كيكو» وبحث عا أصدقائه بين المناضد المفروشة بالمشمع. رأى عن بعد الرجل الاعمى ماكاريو وراح ليجلس معه. طلب منه مكاريو أن يضع قطعة نقود فى صندوق الموسيقى وبعد قليل وصل الفريد وطلبوا سندوتشات فراخ بالصلصة وبيرة وسمعوا الأغنية التى كانت تذاغ من الجهاز» غدارة، ذهبت بعيدا وتوكتنى، لايدانها الآن لرجل أكثر رجولة منى.. فعلوا مايفعلونه دائما: استعادوا ذكريات المراهقة وتحديثوا عن روزا وريميدوس، أجمل بنات الحى. وكان مكاريو يحشهم على ذكر المزيد من هذه الذكريات. قال ألفريد وأن الاولاد الصغار هذه الايام اقويا وخشنين، ويحملون المطاوى وماشابه. بينماهم ليسوا كذلك. حين تنظر إلى الماضى بكل مافيه تجد أنهم كانوا فعلا مغفلين محترمين. تذكر عندما تحدثهم عصابة من شارع «بولى» للعب مباراة فى كرة القدم فقط لكى يتمكنوا من طردهم وانتهى الامر كله إلى شجار فى شارع ميرتو، وظهر ماكاريو وفى يده عصا البيسبول وصعق أولاد حى «بولى» عندما رأوا الرجل الأعمى يهزمهم هزيمة منكرة بعصا البيسبول. وقال مكاريو ان ذلك حدث لأن الجميع قبلوه كرفيق، وقال سلفادور ان السبب الأول فى ذلك هو ماكان يقوم به مكاريو من قلب سحتته على عدة وجوه، وهو يقبل عينيها وأذنيه إلى الورا، اذ كان ذلك كافيا لأن يجعلك تومت من الضحك. وقال مكاريو انه هو الذى كان يموت من الضحك، لأنه منذ بلغ العاشرة من عمره قال له أبوه ألا يخاف من أى شىء، وأنه لن يضطر أبدا العمل، وأن مصنع الصابون الذى يمتلكه يسير سيرا حسنا، وهكذا كرس مكاريو كل جهده لتنمية قدراته الجسمانية حتى يكون قادرا على الدفاع عن نفسه. وقال أن الراديو كان بمثابة مدرسة له وانه تعلم النكات والمحاكاة من الراديو. وتذكروا زميلهم ريموندو، ثم ران الصمت لبرهة وطلبوا المزيد من الجعة ونظر سلفادور صوب الشارع وقال انه وريموندو كانا دائما يمشيان معا عاندين إلى البيت ليلا خلال فترة الامتحانات، وفى طريقهما إلى البيت سألة ريموندو أن يشرح له مادة الجبر ثم توقفا لثانية عند التقاء شارعى سوليفان ورامون هورزمان قبل أن يذهب كل منهما فى طريقه إلى منزله، وقال ريموندو «سأقول لك شيئا أننى أموت خوفا لومشيت إلى مابعد هذا المبنى هنا حيث تنتهى البيوت التى أعرف أصحابها. وفيما بعد هذا المبنى لا أعرف ماذا يدور. أنك رفيقى ولهذا أقول لك هذه الاشياء. اقسم أننى أموت رعبا لومشيت بعد هذا المبنى.»

وتذكر الفريدو ما حدث عند تخرجه وكيف أعطته اسرته سيارة قديمة وكيف احتفلوا كلهم احتفالا عظيما فقاموا بجولة فى الملهى الليلية الرخيصة فى المدينة. وكانوا سكارى إلى أقصى درجة وقال ريموندو وأن الفريدو ولم يكن يعرف كيف يقود السيارة وأنه راح يتعارك مع الفريدو لكى يعطيه عجلة القيادة وأن السيارة انقلبت عند أحد الارصفة فى ميدان ريفورما وقال ريموندو وأنه كان على وشك أو يطير من السيارة وأن الباب فتح وسقط ريموندو وعلى الأرض وكسرت رقبته. دفعوا الحساب ثم قالوا وداعا. ذهب إلى المدرسة وأعطى حصصه المسائية الثلاث، وعندما أنتهى كانت اصابعه مغطاة بالطباشير من رسم خريطة الجمهورية على السبورة. وعندما انتهت الدروس وخرج الأطفال، راح يمشى بين الأدراج وجلس على المقعد الأخير كان المصباح الوحيد معلقا فى سلك طويل. جلس ونظر إلى مساحات الالوان التى تشير إلى الجبال، والمستنقعات الاستوائية، والصحارى، والهضبة. لم يكن ابدا ذلك الرجل الذى يخطط ويرسم: يوكاتان كان

ضحكا للغاية، ويبدأ كالفورنيا كان قصيرا جدا. كانت كحجرة الدراسة تعيق برائحة التراب والحقايب الجلدية. نظر كريستوبال. مدرس المرحلة الخامسة من فتحة الباب وقال «ما الأخبار؟» مشى سلفادور صوب السبورة ومسح الخريطة بخرقه مبتلة. أخرج كريستوبال عليه سجائر ودخنا، وأحدث خشب الأرضية صريحا فيما هما يسويان قطع الطباشير في الصندوق. جلسا ينتظران وبعد برهة جاء المدرسون الآخرون ثم جاء دوران، مدير المدرسة.

جلس دوران على كرسى المدرس في واجهة المقاعد التي جلس عليها المدرسون ونظر المدير إليهم بعينيه السوداوين ونظروا كلهم إليه، الوجه الأسمر والقميص الأزرق، ورطة العنق الحمراء. قال المدير أن أحدا لا يموت من الجوع وأن كل الناس تمر بأوقات صعبة، وغضب المدرسون وقال أحدهم أنه يعمل محصلا في أتوبيس بعد العمل في المدرسة فترتين صباحية ومساءلية وقال آخر أنه يعمل كل ليلة في محل لبيع السندوتشات في شارع سانتاماريا لا ريد وندا وقال آخر أنه فتح محلا صغيرا بما لديه من مدخرات وأنه جاء فقط من أجل التضامن. قال لهم دوران أنهم سوف يفقدون ترقياتهم ومعاشاتهم وربما أعمالهم، وطلب منهم الايتركوا أنفسهم دون حماية. وقف الجميع وانصرفوا جميعا ورأى سلفادور أن الساعة قد تجاوزت السادسة والنصف وجرى مسرعا إلى الشارع، وعبره بين السيارات وقفز إلى أحد الباصات.

نزل عند محطة زوكولا ومشى إلى مكتب أوليدو. قال له توريبيو ان السيارة التي سوف يقودها ستعود في الساعة، وعليه ان ينتظر قليلا. جلس سلفادور وفتح خريطة للمدينة تأملها لبرهة، ثم طواها وراح يصحح كراسات الرياضة.

سأل توريبيو «أيها احسن؟ أن يطوف في وسط المدينة أو يذهب أبعد قليلا؟» اجابة توريبيو: «حسن، بعيدا عن وسط المدينة يمكنك أن تجرى بسرعة اكبر، ولكنك ايضا ستحرق جازولين اكثر. تذكر انك انت الذي تدفع ثمن الوقود.»

ضحك سلفادور: «ربما أخذ سائح أمريكي إلى أحد الفنادق، فيعطيني بقشيشا كبيرا.» - «ها هي سيارتك قد جاءت

وسألة السائق المترهل الذي اوقف التاكسي وراح يمسخ عرقه بخرقه: هل أنت الشخص الجديد؟ ها هي. ضع الفتيس على الأول وألا فانها تتعطل بعض الاحيان. اغلق الابواب بنفسك وإلا فأنهم سيكسرون لك الاكرا. ها هي السيارة كلها ملك لك.»

جلس سلفادور في مواجهة التابلوه ووضع الكراسيات في حقائب الباب، مر بالخرقة على عجلة القيادة. وكان المتعد ما يزال دافئا. خرج من العربة ومر بالخرقة على الزجاج الامامي. دخل ثانية وعدل وضع المرأة لتكون في مستوى عينيه. ادار الموقور. رفع الراية الصغيرة (١١) كانت تتضحان بالهرق. سار في شارع العشرين من نوفمبر. أشار له رجل بالتوقف وطلب منه ان يذهب إلى مسرح كوزموس.

نزل الرجل أمام المسرح. ثم فوجئ بصديقة كريستوبال ينحنى على النافذة الجانبية ويقول له يالها من مفاجأة «سألة سلفادور عما يفعل هنا، واجاب كريستوبال أنه ذاهب إلى مطبعة فلوريز كاراتزا في شارع ديبيراسان كوزموس عرض عليه سلفادور أن يوصله، دخل كريستوبال إلى التاكسي ولكنه قال أن المشوار لن يكون مجانا فانه سيدفع. ضحك سلفادور وقال إن هذا هو المطلوب. تحدثا عن الملاكمة وتواعدا على الذهاب إلى «ساحة المكسيك» يوم الجمعة. اخبره سلفادور عن قصة البنت التي قابلها ذلك الصباح، بدأ كريستوبال يتحدث عن تلاميذ الصف الخامس ووصلا إلى المطبعة وركن سلفادور السيارة ثم نزلا. دخلا من باب ضيق وسارا في مر

معتم طويل. كان المكتب فى نهاية الممر وقام السنيور فلوريز كارانزا لتحيتتهما وسألة كرسطوبال ماذا كانت الملصقات والمنشورات جاهزة. حرك صاحب المطبعة حافة القبة وأومى، وعرض عليه المنشورات ذات الحروف السوداء والخمراء والتي تدعو إلى الأضراب. واحضر العمال الربطات الأربعة. أخذ سلفادور ربطتين وسار متجها إلى الخارج فيما كان كرسطوبال يدفع الحساب. سار سلفادور فى الممر المعتم الطويل. ومن بعيد سمع ضجة السيارات فى شارع ريبير دى سان كوزمو. فى منتصف الممر أحس بيد توضع على كتفه وسمع رجلا (١) علامة انه غير مشغول.

يقول يقول:

«لاتزعج، لاتزعج.»

قال سلفادور «معذرة الظلام حالك هنا.»

«ظلام؟ سيكون يوم أسود»

وضع الرجل سيجارة بين شفتيه وأبتسم. ولم يقل سوى «معذرة» لكن اليد سقطت مرة أخرى على كتفه وقال الرجل انه لايد ان يكون المدرس الوحيد الذى لايعرف من هو ويدأ سلفادورو يفضب وقال انه مستعجل وقال الرجل «أنا (س.و.ب.)! هل تعرفنى؟»

رأى سلفادور اربعة سجانر تشعل عند مدخل المبنى، وضم ربطتى المنشورات إلى صدره ونظر وراءه ورأى سيجارة أخرى تتوهج أمام مدخل المطبعة.

«أنا الملك أس. أو.بى، أشهر ابناء الزانية، ولاتقل انك لم تسمع عنى!»

كانت عيننا سلفادورو قد بدأت تعتادان الظلام وأصبح بإمكانه الآن رؤية قبعة الرجل ويده وهى تحاول اخذ واحدة من ربطتى المنشورات.

هذا تقديم كاف. أعطنى المنشورات.....».

أزاح سلفادورو اليد بعيدا وخطا للوراء بضع خطوات. تقدمت السيجارة التى كانت خلفه انساب تيار رطب عبر الممر. نظر سلفادور حوله.

«دعنى أمر.»

«اعطنا المنشورات»

«هذه المنشورات ستخرج معى...»

أحس بالسيجارة المشتعلة خلفه قريبة من رقبته. ثم سمع صراخ كرسطوبال.

ألقى أحدي الربطتين وبالييد الحرة وجه لكمة إلى وجه الرجل. أحس بالسيجارة المنسحقة ولسمعتها الحارقة فى قبضته. ثم رأى الوجه المحتقن يقترب منه.

اندفع سلفادور وقد كور قبضة ورأى السكين ثم أحس بها تنغرز فى بطنه.

سحب الرجل السكين ببطىء وطقطق أصابعه وسقط سلفادور مفتوح الفم.

قصة
رائحة الحكايا
نؤايد مرسم

وحدنا نتقافز بين الأرضفة.. أفتح زرار القميص قبل الأخير، وألقى حبات المطر.. تشرع يداها سريعتين فى غلق الزرار.. أحتفظ بكفها بين كفى وصدرى.. تلمحنا عينا امرأة من وراء زجاج نافذة أحد الأدوار الارضية.. نضحك .. أغوص باصبعى فى شعرها المبلول، أكون بعضه براحتى وأشممه.. له رائحة جوز الهند .. غرفتى خالية من روائح النساء، عاهدت نفسى ألا تدخلها واحدة سراها، فتنتطح على الأرض اثار أقدامها، وتتضوع الجدران برائحة أنفاسها، حينذاك يمكننى أن أبقى فى الغرفة بقية العمر، كراهب فى احد الاديرة، ولا ابرحها إلا حين يفتحونها يوما فيجدوني ميتا.

قالت:

- ألم نتعاقد على الزواج!

قلت:

- ساعتمد أغلقها ولا أزورها إلا فى أوقات غيابك.

لم أعد أحتمل البقاء فى البيت، فاليوم طويل.. طويل، دون وظيفة تفتت ساعات نهاره، أو عمل يحط الجسم فى الليل مهدودا مهدودا .. وأمى دائما حزينة، تتذكر اخوتى الذين ماتوا وتبكى، وأبى لم يعد يشتري لنا الفول السوداني وهو آيب فى المساء فتجلس، متحلقين حول وشيش وابور الجاز فى أماسى البرودة، وحيانا أبقي قبل النوم أفكر: كيف أقضى غدى..

والمطر يجذبني الى الخارج .. اصحابي يسكنون بيوتا دافئة، وأنا أظل أدور بينهم طول اليوم،

فغرقتى فى الشتاء جهمة وقاسية، ينشع المطر فى سقفها الخشبي ويظل يتقاطر على الارضية.. رتبيا وخانقا، وأصحابى باتوا يملون ويجودى المتكرر بينهم.. أحدهم صار حين يرانى من عين باب الشقة السحرية - لا يفتح لى، رغم سماعى الخفيف الاقدام فى الداخل.

قالت:

- تكلم .. أريد أن أسمعك.

قلت:

- سأحكى لك حكاية.

إنكأت بذقتها على ظهر يدها، وأحاطتنى ببسمة خفيفة.

قلت:

- فى إحدى سنوات الدراسة، كنت كلما فتحت كتابا وة أت فيه بكيت .. بكاء غير مشفوع بأسباب، فأغلق الكتاب وأنام، وحين أذهب إلى المدرسة اظل واقفا أمام بابها، لا أريد الدخول، وأرى الناظر بخيبرائه الغليظة فادلف مسرعا إلى الطابور.

وفى يوم لمحت مدرسة الموسيقى بكائى.. وجهها ابيض كان ومدورا، وعيناها واسعتين.. اخذتنى الى غرفة الموسيقى.. اجلستنى جوارها.. سألتنى عن بكائى، فتشجعت باليكاء.. أحاطت كتفى بذراعها وربتت على ذراعى.. تناولت مندليها الابيض ومسحت دموعى، ثم أخذت تداعب شحمة أذنى حتى ابتسمت.

- تصورى .. أحيانا أراها مع فتاة تشبهها، أفكر فى إيقافها ومصافحتها، لكننى لا أفعل، لقد صرت الآن رجلا، ويبدو انه الخجل.

قالت:

- حين نتزوج لن تفارق وأسك صدرى اهدا.

إبتسمت ورغبة شديدة فى عناقها تمشى فى كيانى.. كانت خطواتى بطيئة، ورأسى محنيا، أتابع عبث أقدامى بالمصى على الأرض.. انتزعت شعرة بيضاء من رأسى، قلبتها بين أصابعها، وأسرعت الى الرجل الجالس فى الكشك الخشبي.. حادثته وعادت حاملة تذكرتين لدخول الملاهى.

جنبتنى ناحية البساط السحرى.. البساط يرتفع تدريجيا، ثم يهبط مرة واحدة، فيتشعر بدنى.. أكرز على اسنانى.. يصعد.. يهبط، يكاد قلبى ينخلع، فأصرخ ولمحت الناس على الارض يشيرون نحوى،

ويضحكون.

حين نزلت قلت لها :

- هذه أول مرة أدخل فيها الملاهي.

قالت :

- لم اكن اعرف أنك تتخاف الى هذا الحد.

قلت :

تعرفين : لو أخذتني الآن إلى صدرك لبيكيت.



قصة شقه مفروشة

عادل ناشد

اعشق كل ما لاتراه العين فى مداها المحدود: اتساع البحر، امتداد الأفق، والعوالم المسحورة لروايات الخيال.. ولذلك كانت امنيه عمري ان استقر فى شقه تطل على البحر.. اسرح بهصرى دونما حدود من شاطئ آخر، او بنايات ضخمة تسد على أحلام اليقظة..

وعندما وصلت الى سن المعاش، بلا زوجه ولا اولاد.. بلا قيود على وجه الاطلاق.. حاولت تحقيق هذه الامنيه، واستجاب القدر لأحلامي الوردية.. فعندما اهديت رغبتي لأحد اقاربي والذي يمتلك عماره هائله تطل على الكورنيش، يؤجر أغلبها شققا مفروشه، وافق فى الحال، وبدون اجر، اكراما لصداقتنا قبل قرايتنا:

- ولكن بشرط.. عندما يأتى مستأجر ويقع اختياره على شقتك، تتركها على الفور.. انتقلت بحقائبي الى الشقه الجديد.. وطابت لى الايام بنساتم الخريف المبهجه، ورائحه البحر المنعشه.. خصوصا وأنا كلما امر على السمسار، اجده مستسلما لنوم عميق.. فأدع الله ان يديها عليه نعمه. وبدأت اتسكع فى شوارع المدينه، متفرغا تماما للشراء.. اتسلى بالوقوف فى طوابير الجمعيات.. اراقب الصيادين وهم يخرجون كنوز البحر فى شباكهم، فانتنى مالد وطاب.. حتى تكدست الشلاجه بكل ماتشتهيه النفس..

وذات يوم عذب النسمات.. مستمتعا بتلك البروده الخفيفه التى تجعلك تأنس للشمس.. ناظرا الى

بعض السحب الرقيقة المتناثره وقد احتضنت طيور النورس.. وكأني أشهد بدايه التحول من الخريف الى الشتاء.. جذبتني هذه اللحظه، فاقظت في خاطري لنا من الماضي الجميل، أخذت اذندن به وانا نشوان، سارحا مع خواطري وما ينتظرني من ايام..

وعندما وصلت الى العماره، كانت الدندنه قد تحولت الى صفاره، استغريها البواب فنظر الى نظرتي الى عجز متصاي.. اردت مداعبته بنكته ولكنه قال في حده:

- السمسار حضر ومعه مستأجر وقع اختياره على شقتك.. طلعت الى الشقه وكأني اودع صديقا غالبا.. اخذت الملم حاجياتي بسرعة.. وانا محاصر بنظرات المستأجر والسمسار والبواب.. وعندما فتحت الشلاجه المكسده.. قال لي البواب وهو يستحني نظراته اللزجه وعيناه على محتوياتها:

- لا وقت لدينا .. وعليك ان تبحث الامر مع صاحب العماره.. وانتقلت الى شقه اخرى .. عجبها انها غريبه، لا تدخلها الشمس الا مع الغيب.. اتحسب لفحات البرد، وهبات الريح، ورخات المطر.. تغير اسلوب حياتي، لم اعد قانعا بالتجوال.. وانا رجعت الى ماكنت امني النفس ان افعله بعد المعاش.. عدت الى هوايتي القديمه.. وساعدني في ذلك جو الشتاء البارد، واعتكافي بالمنزل أغلب الوقت.. واصبحت حقيبتى لا تخلو من ديوان شعر او روايه او كتاب فلسفى.. وبجانبى دائما الراديو الصغير اعبت بمؤشره طيله الوقت .. بحثا عن نغم عربى اصيل.. او مقطوعة من الموسيقى العالميه.. وبدأت اسبح في بحور الكتب.. والتمس النشوة في الموسيقى.. سارحا ببصرى الى ما وراء الأفق..

وعندما هبت نسائم الصيف، وزادت حركه العربات على طريق الكورنيش.. وبدأ النشاط يدب في السمسار.. ادركت ان بقائى في الشقه المفروشه رهن ايام او ساعات محدوده.. وفوق هذا كنت قد وعيت الدرس جيدا.. ولذلك اصبحت اتخفف من كل مايكبل حركتى : طعامى اتناوله في الخارج، اوقاتي اقضيها في الاماكن المحببه الى نفسى.. ولا يرطنى بالشقه الا ساعات النوم..

وبدأت اشعر بنشوه جديده.. انه لا قيود تكيلنى.. ولا خوف من قدوم سمسار يزعجنى.. او نظرات لزجه من بواب يستحني على الخروج.. متأهبا للرحيل في أى لحظه.. حقيبتى الصغيره في يدي.. ولم يبق على الا بدلتى.. بها اخرج.. وبها اعود..

قصة
الكلمة الطيبة
حسنه هلال

السوداء - سوريا

ياسمراء، كتب علي حبها، قبل الولادة، فيما الناس لازالت تتجادل في صحة الحب من أول نظرة.
يا أحجية أخاف حلها، خوف القاتل اكتشاف الجريمة.
يا ملكتي الوحيدة، التي احرص على تاجها، في عصر راح يلاحق التيجان، ملاحقة النور للظلمة.
تغيبين عني دقائق، فأهيم على وجهي، باحثا عنك. يشدني نحوك شوق جارف.. ويسحبني اليك عبر آفاق. فلا الحواجز يمكنها، ان تثبط من عزيمتي، ولا المسافات تستطيع ان توقفني دونك.
فاهشل قدما، كشيخ مرتد، نحو خمارة. وكهربيدانث نحو دير.
قد يطول بحثي.. وقد يقصر.. غير اني متيقن أبدا، من حقيقة اخلاصك، ونتيجة إنتظاري.
ولن تضيرني مداعبتك لي، عندما تختبئين في لثغة طفل حائق. أو متأوه بغبي عائر. في بسملة أم لحبو وليدها.. أو في توبيخ هرم لحفيده الذي فرط حبات المسبحة.
آه منك ولك، أيتها الإله في ثوب جنية. قد تكونين لي، ولكثيرين غيري. غير اني لك وحدك. ما ان افتتح عيني كل صباح، حتى أهم اليك، ولا انام مساء، الا بعد ان توسدني يدك.
لا أدري قد يكون سر ولعي بك كوني لا اعرف، كيف، ومتي، ولا من اين، سيظالعني وجهك الصبوح. اينزل علي من منذنة جامع، أم يخرج الي من فتحة مأخور؟ يهش نحوي من مذبح كنيسة أم يقفز الي من وكر ابالسة.
من على صفحات كتاب أم من موال أغنية؟ ينهمل فوقني من زرققة عصفور على شجره أم سيفقرني مزنة عطر وسلام ومحبة تهل من صفاء سما عيني زرقاوين؟
لتمنحيني بركاتك ولترعمي على نعمتك. وسأبقى عابذك العاشق يا أنت.. يا سعادتي وملأذي، وايقونة وجودي.. ايتها الكلمة الطيبة.

هذى العروشُ اغتياها
وهذى الينابيع تأتي سفاحاً
فمن أين يساقط العدلُ-
كيف السبيل الى نسله؟
وعصيرُ الزنا فوق أسنانهم
مطر....
أيهذا السجين بأحداقنا
تعال.. تعال
فما عاد في النهر طمى
ولا الريحُ حارساً للوصايا

شعر
الف
أحمد اسماعيل

الى محمد عيسى مطر

تعال إلى حانة في الضواحي
تُبعر تاريخ من أسكرنا
وخلوا أعزّة أسلافنا- في
الطريق- أذلة
تعال.. فقد ندمتني كؤوس
الغياب
وأتعبنى السكر، طال اغترابي
ولازلتُ أحشد في الماء
أعراسك-
الورقية
كيف اتخذت بأبراجك
الطافيات-

على النهر
بالسنط ينشب أصماغه-
في أديم الفضاءات
يامطراً أرجأتُ الغواياتُ
هل تسقط الآن في البر-
تسقى أهلتنا...

.....
هل.....؟

إذن
قد بلغت المصب
فالطريق الى السجن من رشقة
الكأس أقرب
والدى ظمأ يتسعرُ خلف
احتضار المسافة
يبنى وبينك زنزانة أبدعتها
السلالات
حنّاها دمعاً الأولين
وزفّالها عظم أسنانهم

.....
أيهذا المصدّق في فرشة الله
كيف الطريق إلى معصيك؟
انتظرتك تحت غبار المواويل-
تحت رماد الليالي
فهل تُرجع الأرضُ ماضع منى؟
مطر....

يانبيد القوافي
تلقت حوالبك:

أعطيت وقتاً لصوت تجرد عن جسمه
كى يحبك

وانسيت تحذو القوافل فى رحلة الصيف
أوقدت نار المجوس ببطحاء مكة،
مُبتدئنا- يا ابن فوضى السلاات-
إغواءك الفجرى

مُتشحا بجلود الجياد
ومبتعدا فى ارتقاص زنيَم
فكيف تخلفت عن ثورة الزنج
واقنت ريم الصحارى وزنبقها
والتقيت على ريشة من جناح أبأذر
فرافقتما الحضر فى رحلة هى بين
الشهادة والغيب

تسعون فى الأرض مؤتلفين ومغترين
سنجتازُ هذا الحجاز الى أن نُحل من
الوعد يا صاحبي
وستنشقُ فينا البحارُ لندخل تيه الجزيرة
لاستديرُ ولا نبلغُ المنتهى
فرحين بما أوتى القلب من صبا ومواجيد
تلك مساحتنا،
سوف يجيئك زوجان من كل جنس
فذكرهما ببهاء الهبوط على الأرض-
حيث المباحات
والله غير عليم

أكان اختيارك حين تذكرت أمك
حمالة الحزن والحطب الجاف
أم كان يوم أنتويت الصلاة على الرضع
الميتين
نظرنا معاً، واتثنينا إلى عرصات الديار

شعر حوارية الهمم محمود نسيم

الى فايز أبه

سماُ مبللة. وأجنة موتى
وصوتُ إله قديم يخرفشُ فى الطرقات
ويمنعنى سره
هذه غمرة السكره المستكنة فى فورتى،
وهى جمعُ من الله والكائنات على سرورة
فاتبعتُ علامات كفين مطبوعة فى
الرمال
وأسريتُ حتى تراءيتُ ناراً تداخلها البردُ
كيما يراك الرعاةُ
وأخفيت وجهك فى ورق غامض
ظاهر النسج كان

وكنت قد اخترت واحدة من خلاياك
حتى نصب الغوايات فى دمها
واتركت على مقعد صفحة من تواريج
صابنة
وأصطحبت المساء الأخير الى البحر

تدفعنى فى أجيج التراسل بين الغوايات
والغيم

ثرثرة ماعن الثورة الطبقية والافتتاح
وقوضى المناهج والاصطلاحات، تحديث
نص القصيدة

حكم الملوك الوراثى، شيئية العالم
الخارجى

وأحتاج أكثر للصمت،
والموت فى أى أرض، ومحو الحواس
الشهود

رأينا مدائن من حلزون
وبحارة ينقشون الوشوم على الساعدين
وقفزة زان من السور
أبخرة وقرايين فى معبد وثنى -
ورسما لرأس تدحرج من درج واستقر
بكف أبيه

وجمعا من الغرباء يبيعون للمارة
المسرعين قماثيل لات وعزى
وسقط الجنادب عبر التخوم
وكان نسيج العناكب يبحث عن شكل

أضاف الفجاءة للمشهد العاطفى
وهس إلى الحاضرين

« نسيم أستنام لحسن أغتراب »

- لماذا تغير مجرى الكلام ؟

* لأننى سليل بلال

تلقيت وحيا فرددت أنى ارتدت

وأذنت فى الناس حتى يكونوا العصاة

وأحلت شيئا من الأبدية والإثم داخل
أنسجتى

ونذرت الخروج

- فأى العطايا سيمنحنا الرب ؟

* أن يتجسد، والغيب ؟

- يأتى إلى بأسمى،

ويوحى لجسمى بيقات طائره

واتصال أجنته فى المياه الرعوم

دخان أم الجبل اندك حيث تجليت ياذا

الهزيم

فسو العباءة والفترة القصيبة

وانقر على الأوجه الشبحية لقط الحصر

والغبار

فهل تعرف الآن أنى تشبهت بالأولين
وأحرمت ثم سعتى، وطوقت بالبيت
سبعاً

وصليت حتى تفجر بين دراعى ماء

فيمست صوب الصفا، وتصايحت زم- زم

وأدريت خطوى من الباب

« يفتح فايز أبا »

- ألسن الشيوعى ذا الشامة البدوية

فوق الجبين

* وأنت الذى يستبجح اليقين بأخيلة

الوثنيين

فادخل، وحط رحالك وقرأ كتابك فالدار

آمنة

- والرفاق ؟

* أتوا

- والنياق ؟

*.....

- سأحتاج كأس نبيذ

وأغنية من هديل الذبيحة فى صوت

فيروز

سنبدأ هجرتنا ، هذه ناقتي ارتحلت
والسماء تباغتنا بملائكة ومصليين
فاخرج لهم ما استطعت
فإننا على العهد ما آمنوا ، يا أبانا الذي
فى الجحيم

زنينمين جئنا ومعتمرين
نزود الأبايل عن خيل أبرهة الجيشي
ونصحب جبريل - والروح فيه - وقت
هبوط الرسالة

نخطف برق البراق
ونشهد شكل ابتعاث العظام من القبر
وهى رميم

- «لماذا استراح على العرش ،
واستبدل الكلمات بطوفانه وعواصفه»

* موقف عدى
- وهذا حطام سفينته فى العراء
ونوح ينوح على تاركه

فحط المكان المهشم بين ثنايا المرايا
وضخ الكلام

فلاقبض ريع ولا باطل
إنما تلف ورماد احتراق
سنجتر طيلة ليلتنا ،

فاسقنى عصرة خضضت فى مائى
سنشرب يا صاحبي نخب خيبتنا
فاستعر ، وأجل عنى جعيمى
سنشرب يا صاحبي

وسنفترق الآن حتى نرى ما وعدنا به ،
وسألقاك فى الأشهر المستباحة
تأتى الى الجرح من وطن وتشيد صباحى
وتدخل طوق الحمامة مشتبكاً فى

البيوت

فلم يبق غير المدينة ساكنة ، تستجيش
وريح تزمزم فى هيئات
وصوت رجيم

وهذا هدوء انسحاق
خرجت مع الصبح ،
كانت شوارع جدة شمعية
ورخام البنايات يعطى البياض مساحته
فى التخييل

أعددت يومى ،
وتلك هى الكلمات التى اخترت
كيما أحل الوثاق

.....

سماء مبللة ، وأجنة موتى
وبدو يرون من ورق وتوارىخ رملية
بينما ، يتراعى بصحرائه ورؤاه
إله قديم.

مكة/يونيو ٨٩



شعر
زهرة البشنيين
فتحه عامر

ويذُ يخادعها المطر.
هل كان مختبئاً بصدر بؤنةٍ قلبي؟
أم أننى كنت أستواء الروح فوق جُئونه
حين استخار الله رقيته
وأورث طينتى المتناقضات.
أرشو يدى يزهرة البشنيين
كى أبقى،
وأحترف الكتابة بالرموز،
وأختلى بالضفتين
أزوج النهر الحقيقة،
أخلعُ الدلتا من الخيل المغيرة
أصطفى خَدَ الحبيبة من سنايك وحشتى
وأعيد جليها لأمى.

إنه فصل الخطاب
على...
أن اختار وجهى مرة أخرى
وعلى، أن أشتط فى طعن الدمايل
كى تنز خطيتى،
وعلى لحي الأسلاف أن ترشو الفضيحة
بأكتمال العرى كى تبقى الرؤى نفس الرؤى
وعلى أن أبقى المدان.

هل يُنبئُ العشب البدائى المشاعُ
على جنون أصابعى؟
أم يقطعُ السيفُ رأسى؟!

للشئ ضدّ ، ينتمى لجنونه
هذا أنا ... أسعى الى ضدى،
أقيمُ علاقه أخرى... سوى.

لفز التى دمها،
ولى شغبُ التخيل إذا أشرأب قيمةً
ولقاتلى
صمتُ المحارب على تناسُخ جُئتى،
ولبصمه الروح امتدادى فى الأفق.

سمتان لى
وجه بدائى من الانهار يلبس عريه

فليكن. خيمة أخرى
 سأقول أنتزعت قميصك الرعوى من بطحاء جلدك
 للعشب البدائي أشتجر
 بحمامة الروح التي أشتعلت بجمر غنائها،
 وأقول أو كسرت الوزن
 للطقس المجوسى أستمز
 بصلاة أمتعتى،
 تزود لانتحار الوقت من فوضى دمي،
 وأقول وفى القلب أحجية
 للمبعوث رحمة - قلبها -
 آمنت بالذكر المقطر من حنينك
 فاسقنى،
 وأقول لى
 للطائر البدوى فوق ملامحى
 حاذر ... فإن الحاسب الآلى
 برمج ما تخبى ناقتك
 ماذا تظن ...
 هل تستجير بخيمه "لغة البيزيك"؟
 هل تستعيض بناقة عن "فورترن"؟
 ماذا لو أن....
 هل أنت وحدك والرمال،
 تغب من لغة العقال عليقة
 وتخش فى زمن الخرافه "خرقة"
 وتأزنى
 ماذا لو أن....
 ماذا لو أنك صُغت من دمك المبعثر
 بكاء السيل
 قاتلتى، تُهددُ حيرتى بطعائها
 وتصب لى سماً لأنجو
 إنها تغريبتى....
 فرداً أكون...
 وكنتُ
 فى التكوين عمدى ابى آمونُ
 فى وهج الروى،
 نمت الحروف بجبهتى،
 وتفرّدت لغتى،
 وفاض النيل من ديمومتى،
 وتشرب الكون أبتهاج فصوله
 من ضفتى.
 فى البدء

كُنت...

يامة التكوين فى بردية،

سكنت بلاد الله خاصرته

وغنى شاعر فأضاعنى.

فى البدء

كنتُ مناحلى وسواحلى

سمتى

فى البدء.

كنت ملامحى.. لغتى

القادمون تربعوا فى سحتنى

نعمت البشر،

وحممت خيل الأجانب،

وأستشاط النيل والأغرابُ

تستسقى وتقفذُ وجهه الفضى

باللغة الثمالة.....!!!

هل يسمى النيل غزو عيونه

فتحاً؟!!

ويضحكُ ساخراً من نازليه!!

وهل

يزوج أمه لفزاته ،

وموتُ بالنصل / الخراج ؟!!

ياحورُ مُحبٌ

لا تقصص رؤياك على

إخواتك "العيرانيين"

فسوف يكيدونك

كيدا.

لم يكن في بُجَّةِ الصوفي إلا رأسه
وقطيفة للئيس.

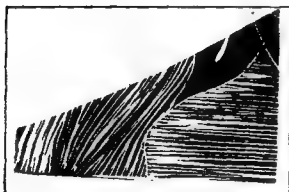
!!

كان يودُّ لو أهدى لزوجته نبياً.
كلُّ رابية.

له في بطنها حجر.
إذا شقَّت عصاء البحر
صار التيه عشياً..
للماذن

!!

قالت النار التمسني.
طالما الوقت امتداد للفوانيس القديمة..
لا تغامر.
كل مشنقة على أبوابنا كانت - وما زالت -
زرافة - لا تغامر
كل أرملة تباركها خرافة
لا تغامر.
لم تكن في قبضة الصوفي - حين عادوا -
عودته.



شعر الوقت صار غيمة

محمود الكركي وسام

الوقت كان ساعة يبتز فيها الله.
كلُّ نافذة على الصحراء
تحرسها يمامة
كل جيل عنكبوت
كل رمل داسه فرس الخليفة .. مزوكة
!!

الوقت صار غيمة
تجبري على عوراتهم وتدقُّ باب التيه:
طاب مساؤكم.
هل للفقيد يمامة تعلو دمة.
هل باع إبريق الوضوء ليشتري
لفظ الجلالة
!!

قالت النار التمسني.
حين عادوا من قضاء بين دمه.. واليمامة.

تراقص بوتقة الأمنيات المنايا
تَلَفَّحَ عرش الرصيف ذهب!

وروحك جيدُ بعنقى قَسْداً
وكفاى شريان مجدك
نبض الشوارع فيه العصب
فهل يُشْرَبُ الكونُ من وقع مُرٍ على أغبر؟
تلونه الشمس فيه فى يومها غدوة؟
يقتات فيه عسوب الزمن؟
فنبذرقه وطيس العروق!

أم الرأس إذ ينحنى
يُقْنَى ويردُّ الخوفِ العطش!
فنشرب منه سماء الظهيرة
نُطَقِّمُ منه وليد القمر!
وشيطان آدم لم ينحن
لينشق بعد السجود الرضا والسكن!
هو الخطب ما ترتنى!

فما للخدان يقولون:
- وإتاك ربح السفين
إذا أنت راعيت طقس الحذر
فتكس دماك تحت الجناح
فما (ياسرُ) قد كفر
وماضر (حنبل) لو قال ذا..
فلن يرث الأرض إلا الذين اصطفى!..

شعر
من مذكرات
الشنفرى
محمد سعيد شحاته

البعد الأول:

وياسيدى الشعر..
إنى انصهرت بنيران وجدك
مليون مليون أمنية
فصَلِّتْنِي قَلادَ عيس ببيد الظمأ..!
فهل أنت لؤلؤة محتوينى؟
تناغم خَلَقَ الفريد رؤاك/ الوطن؟!
تقاتل من يملك البوح حتى يشف!
وحيناً تعف!
فتسكن فى رسومات طفلك ذات اللهب

أيا سيدي العدل ياسيدي الشعر ياسيدي
الشعب ماترتني؟!

أعادي القياصرُ
يشدون أزدى على قيصر

البعد الثاني:

وحدُ المكان يزايد من بُعد هـمى
فصغت رماحى نواة الزمن!
حصاة تستقط فى بيد حلمى
تُشرعُ عندى ما قد غير...
لقيطُ - النسيبُ لحيلى -
أنا

فيا (أم عامر) لا تجزعى!
فتأر الدماء قريب المنال
سريع الخطا
فبالأغنيات الصعاب
وبالأمنيات الدماء
سأبقى نشيداً عظيم الفدا
فهل تنسبونى لاسماعيل؟
أم تجعلونى لقيط النسب!

البعد الثالث:

فلا تدعيني قريشُ
ولا تشتترينى أزدُ
فأمى تراقصُ لحد الرمال
وجدى تكونُ روح العفن
فهل تنسبونى لاسماعيل؟!
أم تجعلونى لقيط النسب!

لاحقُ بالأمنيات على دروب مُسرَّجه!
لاحق بى الملاء...
والمنايا تَقْتِنِي مِطِيَّةُ
تشتاط عزاً للعرب
لاحق بالأمنيات..
وساقط منى النسب!
هل أنتنى من يحتمل ثأر العروبة فى دمه؟!
والنقط يسقط من يدي متباعداً
مترامياً صوب الأقاصِر والأكاسِر والدمن!
متساقطاً رملُ تبعثر فى نفايات الخليج
وصوب برج الأحمدي...
متلاحقاً.. "والعيسُ فى البيداء يقتلها

أقيموا بنى العم صدر المطايا
فانى إلى غيركم مرجل
وأهلون عندى قد خرتهم
أسود الصحارى
ورمل الغيافى
خير الأهل
أهادنُ زيداً
يُهادنُ زيدُ

الظما...!

متناثر في تيه موسى يا وطن!

هل لم شعبك من تكرر بالحن؟

أم لمه..

من أسرج النفط الذي كانت عظامي ومعه وسنانه

بالأفق جارية تمشط شعرها

بالغرب راية أحمر؟

سكن التبيذ بخيمته!

وتقاعد السامي عند مقود ناقتة التي

تسرج حماها للوطن!

يا وطن..

(ذي قار) يومك من غد؟

يا وطن..

هل كان دربك لي الهدى؟

أم كان رملك لي كفن!!

يا وطن..!!

(زرقاء) ما عادت عيونك درة

تروى الجهول بوقع ابن الخبير

لن تقرئي ما قد توازن من نبأ..!

بدرُ خلت

وأنت حينئذ

- ياهوازن أسرعى -

ما بعد حينك ينكسر..

عصرُ تكسر خيله..

يا (عروة) لا ترثني!

قبري عليكم محرم!

مادمتُ وحدي مفرداً

مبسلاً بالأحرف



تأمل في حالة حب

أمنية النقاش

- عشت معه على الحلوة والمرّة، أربعين عاما، لم أقل آه ولم أقل لا. قالت كلماتها بملقانيه شديدة وبرضا تام، وأرسمت السكينه على ملامح وجهها الطيب، برغم اللوعة والحسرة، اللتين أثقلتا قلبها الكبير، بكثير من الأحزان، فقبل أسابيع، حدث ما ظلت سنين عمرها تخافه، وترتعب من وقوعه، إذ ودعت إلى الأبد، رفيق عمرها الى مثواه الأخير.

تأملت كلماتها بكثير من الدهشة والأعجاب، وقلت إن تلك الكلمات ترمى بحجر في واحة الاستقرار الشائع حول مفاهيم تحرر المرأة.

فمن المعتاد أن ينتهي الحديث الكثير حول حرية المرأة، بمعركة مع الرجل، تتخذ شكل الحرب الدائمة، على تدخله في شئوننا، وتعمديه على استقلالها، ورفضه لنديتها، وهرقلته لنزوعها إلى الاعتماد على الذات، ليسهل القول أن الحرية النسائية، لا بد وأن تكون الضرورة، مناوئة للرجال.

ولا ينطوي هذا النمط من الرؤية الشائعة حول حرية المرأة، على جانب كبير من الاستسهال فحسب، بل أيضا على جانب من السطحية. وما تقابله في حياتنا اليومية من نماذج تصنع من الشائع والمألوف والبسيط بطولية نادرة، لا يلتفت إليها أحد، تقدم الأدلة تلو الأخرى، لا فحسب على أن الأفكار الجاهزة، قد أفسدت معاني الأشياء، بل أيضا على أن المحاولات الرامية إلى تحرير النساء، ومساواتهن الكاملة بالرجال، لن يكون بمقدورها، أن تصادف النجاح، ما لم يشمل برنامجها، إعادة النظر في الأفكار الشائعة، والجاهزة حول حرية المرأة.

وقبل أربعين عاما كان المستقبل المنظور يبشر بحياة تملؤها الراحة ويحوطها الاستقرار، وكانت

برنامجها، إعادة النظر فى الأفكار الشائعة، والجاهزة حول حرية المرأة.
وقبل أربعين عاما كان المستقبل المنظور يبشر بحياة تملؤها الراحة ويعوطفها الاستقرار، وكانت أحلامه الواسعة، تفرح خيالها.

كان الحبيب شابا نابها وناجحا ومتفوقا فبعد تخرجه عين وكيلًا للنيابة ، وبعد شهور قليلة رشع لبعثة فى الخارج وعاد منها استاذًا فى الجامعة. وفى تلك الأيام أعنتقت هى الرضا. وبعد أن أصبح الحبيب زوجا، لم يرحل أملها أبداً فى بناء أسرة سعيدة مترابطة، أليس من شأن هذا أن يكون محورا للحياة وهدفا لها ؟

لقد طاردت الراحة، ولم تعرفها وصولا لهذا الهدف الذى منحتة حياتها. وعندما بدلت الأيام أحوالها، فتتالت الأحزان وتفتحت الجروح وزادت الهموم والأثقال، وبدت أن الحياة معه ليست رخاء كلها، احتمت بفطرتها فقادتها الى الصواب، وبقيت هى نفسها، تماما كما كانت ، قبل أن تغير الدنيا وعودها، وتفجرت طاقاتها الفذة على التحمل والتفانى والتى كانت عوناً لها مع إرادتها القوية، فى حصد كل الصعاب.

عاشت معه أربعين عاما، ولم تكن الدنيا رخاء كلها معه. وشهدت حياتها معه محطات انتظار طويلة. فانتظرتة كى يعود من بعثته فى الخارج. وانتظرتة كى يعود إليها من سجنه الطويل.. وقضت أحلى سنين عمرها، منتقلة من سجن الى آخر، لزيارته، وطمأنته على أحوالها وعلى أطفالهما ، دون أن تبدى ضيقا من شح الموارد، أو ضعفا من قلة الإمكانيات ، وتحملت كل ظروفها العسيرة بحساسة وصبر وكبرياء. وبرغم ثقل الظروف كان قلبها يفيض محبة وحنانا على أسرته الصغيرة، وأسرة الزوج الكبيرة.

أطفالها يكبرون، والنقد تقل، والمشاكل تزداد، وهى لاتشكو، لاوقت عندها لتشكو، فالبيت واحتياجات الأسرة والأبناء يبتلعون كل الوقت، وما تبقى تلتهمه الرحلة القاسية من الأسكندرية لسجن الواحات، لترى الزوج الغائب، لتبادله المودة ، فى جو مشحون بالتوتر، ووسط ظروف لانصيب لها من العدل ولامكان فيها للرحمة.

ولأنها لم تكن ترضى أن تشكو أبداً، فقد دربت نفسها على الاتكثرت بالألم. ووسط مشاغلا الأسرة الكثيرة، وهمومها العديدة، كانت ترفض أن يتوب عنها أحد فى حمل أعبانها، وتأتى أن تستجيب حتى لأعراض المرض. وكيف تستجيب، أليس هذا ترفا فى أسرة تحمل هموما كثيرة وكبيرة؟

ووسط الهموم والمشاكل، وعبر شقاء الليل والنهار، عرفت معنى العطاء لغير الذات، ان تكون مسئولة عن غيرها، أن تفعل ذلك بلا أمر أو طلب ولا تملل ودون إنتظار لكلمة شكر. وقادها

وعينها الفطرى والعفوى بالأشياء، الى أن تقطع على نفسها عهدا، بالا تضغط على زوجها ليفعل شيئا لايريد، او يقبل بما لايرتضيه. فعاشت معه أربعين عاما، وهو ينتقل فى مختلف المواقع، وكبلا للنيابة واستاذاً فى الجامعة، مسجوناً وحراً، نائباً فى البرلمان، ووزيراً، معارضا داخل الوزارة وخارجها، ثم معتقلاً مرة أخرى فى حملة سبتمبر الشهيرة.

بقيت معه فى كل تلك الحالات، راضية بهذه فى متع الحياة، لم تشك له أبداً، أن اختياره يعجزها أحيانا عن مواجهه أعباء الحياة التى أبى دوماً أن ينحنى أمام ضرورتها، وأختار أن يدفع ثمنها باهظاً لما أعتقد أنه الصواب، وكان باستطاعته أن يصمت أو يتواطأ - كما يفعل كثيرون - فتنهال عليه المناصب، وتفتح له أبواب المغام والمكاسب المادية

لم تشك، وكيف تشكو وقد علمتها الكتب التى قرأتها معه، أن فى الكتب تعساء، وفى الوطن تعساء، وأن كل تعبها سوف ينتهى يوماً، الا أن تعاسة العالم والوطن تتطلب شيئا آخر غير حل مشاكلها الفردية. فأختارت بحسب ارادتها ماأختاره هو، ولم تشغل بأى طموحات مالية، وكان شاغلها المحب أن تلمح الهم فى عيونه، قبل أن ينطق به لسانه، فتنهال تعليقاتها التى لا تخلو من بساطه ولا تنفكر الى الحكمة.

رضيت بأسلوب عيشه البسيط والمتواضع، وأحببت متعه القليلة والراقيه فى الحياة، ومن بينها الاستماع للموسيقى وقراءة الكتب، والألتقاء بالأصدقاء، ومودة الأهل والأحبا.

ومن جانبها فقد حرص هو نفسه، على أن يحقق لها الأفراح البسيطة والمتواضعة فيكلهما من الخارج إذا كان مسافرا، ويقتنى لها أبسط الهدايا التى تظير بها فرحا، ويحدثها عن مشاغل عالمه، الذى لا عالم لها سواه.

كما كان لا يحلو له، أن يتأمل أفكاره أو يختبرها سوى أمامها، فتنهمر معه الأسئلة وتفتح زهور الكلام. ويرغم أنها غير متجانسين فى المستوى الثقافى أو التخصصى، فقد عشق وعينها الفطرى بالأشياء، وقدرتها على ادراك الواقعى منها، وتفاعلها مع ما هو حقيقى، ونفورها من الزائف منها. فكانت تشكل له ترومترًا للفرقة العفوية بين الخطأ والصواب وبين الحق والباطل، وبين الأسود والأبيض وبين الطيب والشرير.

وحين قالت لى صديقتى «عطيات نور الدين، زوجة المناضل والمفكر الراحل د. فؤاد مرسى: لقد عشت معه أربعين عاما لم أقل آه ولم أقل لا، تذكرت أُمى وجدتى وخالتى وعصتى ونساء قرىتى، وقلت أنهن جميعا معها، نموذج مصرى قاعدى، شائع، يمنح الآخرين دون إنتظار لتعويض، أو طلب لشكر. وفى قلب هذا النموذج من النساء، يكمن نوع من العظمة الخفية، القائسة على إدراك جوهر الحياة، وإدراك بساطتها، وأمتلاك الحس السليم الذى تستطيع المرأة، أن تتوصل عبره، إلى قناعة بأن شريك حياتها على حق فتنتمى له، وتنتمى الى مقولاته. وإذا كان بوسع الإنسان أن يتحمل على امتداد أربعين عاما الوانا شتى من العناء، دون أن يصرخ أو يعترض، بل يمتلك قدرة عالية على الاستغناء، ويختار بكامل ارادته، أن يمنح حياته للأخر، ويفنى فيه راضيا... أليس هذا نموذجاً قريداً للتححر؟

تواصل

باني النهضة وشيوخ العربان

قرأت افتتاحية عدد أدب ونقد رقم (٦٦) التي خاطبت فيها بغداد المقاومة التي تتصدى اليوم بلحم أنبائها الفارات الوحشية التي تشنها أعتى القوى الاستعمارية في العالم. وكم كان فرحنا كبيراً عندما بدأنا نسمع نبض الشارع المصري الحقيقي وصوت المثقفين المصريين الشرفاء الذين لم ترهبهم الدكتاتورية المقتنعة في مصر العروبة. وإننا لعلّى يقين تام أن الأصوات التنظيمية في مصر ستقوى وتعلو لأنها بقيت بعيدة عن الدنس الذي لحق بالكثيرين من عديمي الشرف من أصحاب الأقلام المأجورة والفتاوى المشتراة.

لكننا ياست فريدة لا نذهب الى ما ذهبت إليه عندما رددت مع العملاء والمأجورين قولاً لا نرضى أن نخدع به وأنت الواعية المدركة التي يصعب جرها إلى حقل الألفام الذي زوعه الخونة والمارقون الذين يدعون حرصهم على الديمقراطية التي يبشر بها أعداء الإنسانية من أمريكيان وعملاء يتقاضون أثمان خيانتهم لوطنهم من خزائن أعدائهم الذين لا يضررون له الإكل الشر.

إن من بنى نهضة العراق الحديثة على كافة الأصعدة لا يصح أن نضعه في كفة تقابل كفة شيوخ العربان الذين لاهم لهم إلا إنفاق المال العربي على سفالاتهم التي نعرفها جميعاً حتى قرفنا منها ومن أصحابها الذين كانوا ولا يزالون مواضيع إعلامية لأعداء العروبة والإسلام. إن هذه الموازنه ظلم وأي ظلم لأننا إذا ما وافقناك على رأيك نفتري على الرجل الذي يقود الآن الصمود العراقي الأسطوري الذي تفخرين به أنت وغيرك من الغيارى العرب.

وأخيراً وليس آخراً أدعو الله أن يحقق العراق النصر المؤزر على قوى الكفر والعدوان الذي لا يستهدف العراق فقط بل يستهدف هذا الوطن من محيطه الى خليجه وحسب المتباكين على الديمقراطية القول لا الفعل لأن ما يفعله العراقيون الشرفاء في ساحة المعركة سيلقم كل منطاول حجرًا يغلق فمه.

نايف ابو عبيد / الاردن

مسرح الفريد ليس كلاسيكيا

«الأستاذة فريدة النقاش

رئيس تحرير مجلة «أدب ونقد»

تحية طيبة وبعد.....

أبدأ بتقديم عصيق الشكر على اهتمامكم بنشر حوارى مع أخى الفريد فرج فى عدة مارس ١٩٩١ من «أدب ونقد»، وإن كنت قد لاحظت أن المحرر حذف العناوين التى كتبتها، ووضع بدلا منها عنوانا آخر، لا يتطابق، فقط، مع ما جاء فى الحوار، وإنما يتناقض مع المقولة الأساسية لمسرح أخى الفريد فرج، سواء على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون يقول العنوان الموضوع على لسان أخى الفريد: «القديم والحديث يتعانقان فى مسرحى».

وهذا يعنى بوضوح أن مسرحه، فى التحليل النهائى، مسرح كلاسيكى، بينما يؤكد الحوار أن الفريد ينزع فى أعماله نحو تحرير المسرح مما هو تقليدى بالتماس «كل أو الكثير من رخص المسرح الحديث»!

لقد أجريت هذا الحوار مع أخى الفريد فرج، كما جاء فى مقدمته، منذ نحو عشرين سنة، فى فترة كان يعرف عنه تحديه للمعلم الأول أرسطو، ان اعترضت نظريته المتعارف عليها فى التاريخ تطور فى المسرح، أو حدثت من امكانية تفجير ملكات الابداع البشرى..

ولم يكن الفريد يتردد فى شجب هذه النظرية على الملأ، أو فى الدعوة للخروج أو الثورة عليها، وطرح قيم ورؤى جديدة، تكون أكثر تعبيراً عن المجتمع فى صراعه الداخلى والخارجى، وأقدر على الارتباط بالعصر فى حركته ونقط اختلاله.

غير ان العنوان الذى وضعه المحرر- بحسن نية بالطبع- يوحى بأن أدب أخى الفريد فرج يعتمد على نوع من المصالحة أو التوفيقية أو التوازن بين القديم والجديد. والحقيقة أن هذا المسرح، بل ان فكره كله وحياته كلها لمن يعرفه جيدا ويعرف غاياته ككاتب، أبعد ماتكون عن هذا المفهوم، وإلا لما استطاع أن يحقق لنفسه هذه المكانة التى يحتلها فى حياتنا الثقافية.

لهذا أرجو نشر هذا التصحيح.

مع وافر التقدير.

نبيل فرج

صناعة الخبيطات الفنية

والزميلة الفاضلة/ فريدة النقاش

تحية طيبة وبعد....

أتساءل... كيف تنفرط الموهبة من بين أصابع بعض المبدعين .. القابضة الآن على حزمة من النقود؟... وكيف حدث التخلي... بأن يتحول المبدع... ويهاجم بضراوة من يرصدون تخاذله.. ويصرح بأن عليهم الكف عن أحقادهم عليه؟
واللمبة.. هي أن يظن أنه فوق المسألة.. صنم وعبيد..

صار ألمى من الأصدقاء أشد أنكى من الخصوم الذين يتحولون لصناعة الخبيطات الفنية.
فهل ذلك زمن سقوط التضمينات الشعرية لم تخاذلوا .. من مقالاتك التى تقطر وهجا من الألم والرقعة؟

عزيزتى/ فريدة

ليس جديدا أن أتحدث عن تمايز (أدب ونقد)... وسعيها الدائم للتطور لماهى منوطة به من إضاءة واقعنا الثقافى... والمساهمة الفعالة والإيجابية.. فى مواجهة إعلام شرس... يبيت الأسوأ فى مجمله.. ويهدف إلى غيبة الوعى والاستنامة إلى المقادير لأولى الأمر.
لا أريد أن أطيل .. فقط أشكر لكم اهتمامكم بما أرسلته من قصص. ونشر إحداها لى.. وهو شرف كبير.

مع أطيب تحياتى لك ولأسرة التحرير... وسلامى للصديق الفنان حلمى سالم.

والى لقاء قريب

رابع بدير

المحمودية- بحيرة

بنك التنمية الزراعى- فرع المحمودية»

الحياة الثقافية

عدلى رزق الله: زهور الحياة أمام الموت: ادوار الخراط / ليسانى
رمضان على مسرح السامر: نزار سمك / مكث وثمان القرية: عبد
الغنى داود / باب الريح لنبيه الصعدي: د. صلاح السروى / فيلم
القليوبى عن محمد بيومى: نبيهه لطفى / الاقتباس فى السينما
العربية: زكريا عبد الحميد / رسالة اسقوط:
محمد صفوت عبد الكريم / اصدارات

فوق تشيكيل

زهور الحياة أمام الموت

١٩٩١

إدوار الخراط

الزهور السوداء : زهور الغضب

والزهور القدسية

وهيئاً عن التأويلات الشعرية- التي كأنها
هذه اللوحات تفرسها وقلبها- فإن العنصر
التشكيلى البارز فى هذه الأعمال جميعاً هو
ما يمكن أن أسماه التوازن غير المحسوب.

فعلى غير ماتقتضيه قوانين التناسب، وتناسق
البنية الداخلية، نجد أن اللوحة هنا تنقسم قسمين
يكادان أن يكونا منفصلين: قسم علوى يشغله
حيز إكليل الزهرة، وجسمها المثلّ واحد أو اثنين
توأمين أو عدة فروع وعدة انشاقات على السواء.
أما القسم السفلى فهو إما اندياح لوني، قائم أو
ماتج، لا يكاد يكون له جسم، وإما أن يكون بقعة
أصفر يكثّر من الجسم العلوى للوحة، بقعة
مستعرضة أو طولية ولكنها دائماً فيها خفة
وشفاقة تقابل وطأة الثقل العلوى، أو هى فراغ-

وما زال عدلى ورق الله يواصل عمله الذى

يبدو كأنه لن ينتهى فى استقصاء زهور المحياة
فهل أقول إنها فى هذه المرة زهور الحياة فى قلب
الموات، أو فى مواجهة الموات؟ أم أنها كانت دائماً
كذلك؟

لن يكون حديثى عن هذه الخبرة القديمة البكر
معا الا مقاربة، وتأويلاً، ورؤية خاصة، كل ما
أرجوه لها أن تكون مشاركة فى العمل الفنى،
ودعوة للمشاركة.

سوف أرى فى هذه اللوحات المائية الجديدة-

المستعادة معا مجموعات عدة، منها:

الزهور الشموع: زهور المراثية

الزهور المقلقة : الزهور الرحمية

الزهور البلورية : زهور الماسات

الزهور ذات الفلقتين : الزهور الجنائزية

الزهور المجنحة : زهور الصرخة

الرحم، أو الأرض المكنونة ببذرتها المحيية، ثم صعود مع تخفيف في اللون - محمرا، مصفرا، أرجوانيا فاتحا، أو حتى أبيض تماما- الأبيض دائما عند هذا الفنان لون وليس خواء، قيمة وليس فراغا- وفي بعض الأحيان الطرف المستدق العلوي، بحمرة اللهب ودم الشرايين القاني النظر، أو اللهب الداكن، كلها فيها أحس إحياءات مواجهة المأساوية- والجنائزية أحيانا- بتأكيد النظارة والخصومة والحياة، في سياق التشكيل والتلون أولا وأساسا، أولا وأخيرا.

* * *

ليس بين هذه التسميات حواجز قاطعة مانعة، فربما كانت الزهور البلورية، زهور الماسات، هي أيضا رحيمة، أو جنينية. في داخل الصفاء الأبيض أو الرمادي الشفاف أو المخضر الفاتح جدا- مما يوحي بقيمة بلورية- زجاجية- ماسية- أو نوزانية، نرى تفتق الشريحتين أو الفلقتين، بينهما شق النار أو الشعلة أو الحمرة ولا يخطئ المحس عضوية النسيج في فلتتي الزهرة اللحميتين، وجسدانية التلون بل حشوية التجسيد.

هذه عودة- حميدة- إلى بدء عتيد. فقد كانت تلك قيمة محببة وأثيرة عند الفنان، وما زالت، في تصوري، قيمة أهدع فيها بعضا من أجمل أعماله. وسوف نلاحظ هنا على الفور تغير- أو تميز- المقام اللوني الموسيقي. هنا إحياءات بكثافة الدم واللحم، بالألوان قاتمة الحمرة، الأرجوانية، القرمزية الضاربة إلى دهمة حتى لتكاد تلمس- وتشم- نضارة اللحم الطرى المكنونة، وبين الشقين الفلقتين البضعين تلك الفتحة الأولية التي يتقد فيها لهب يانع، ناصع، مصفر قليلا، هو تساقق الأصفر البرتقالي شيئا ماصع أصفر شاحق في أطراف الزهرة- الرحم- الجوهرة.

بطين قائم، أو من جنر ملتهب ومحكوم اللهب. هذه الأرض غسقة، دسمة، ورقاقة كشيعة الساييل، شفاقة أو صلابة الاشتعال، خضراء الدمنة أو صخرية معدنية الإيحاء، هي على الأغلب الأعم، أرض اللوحة، منداحة، منبسطة، كأنها غائبة، أو ملمومة محددة كأنها جنر حجري نحيل، هي التغم الكوتتر ابنطلى الذي يكاد يكون حتميا في مقابل وجود مستقطب للجسد الضارب في الأعلى.

الشموع، نيرانها المصفاة حادة الشبابة، طعنتها رقيقة ونافذة، ولكنها تظل زهورا، فيها إحياء قديم من قوام الحجر الكريم، شبه الشفاف. يتناغم الأصهب المتراوح مع الأزرق القائم الذي يشف، والرمادي الداكن الذي يخف ويهف، في الجزء الفوقي، ويقابله تناغم الأصهب المحمر- أخف وأنعم، ولون جديد هو إلى الصفرة السلسة أقرب، مع خلفية من هذه النغصات اللونية نفسها ولكنها على مقام أصغر، وتوابعات هذه اللحنات اللونية المرهفة، في كل مرة كشف كأنه شعر صاف وحزين وقادر على البهجة، هي شموع الزهور التي تفتي مأساوية اللحظة، أو مأساوية الزمن.

* * *

أما تلك اللوحات التي أسميتها- من عندياتي- الزهور المغلقة، أو المكتنية، أو الرحيمة، فليست- بطبيعة الحال- منفصلة عن سائر زهور الفنان، ولكن تحسدها في شكل مخروطي، مثلث، رحي، يبيض في ذؤابة المثلث العلوية ويكشف عادة في قاعدته، هو مصداق نظرتي في التوازن غير المتقن، أو غير المحسوب، الوجود العلوي يلا اللوحة، في مقابل ما يكاد يوحى بمغراق سفلى، تربط بينهما ساق خفيفة رهيفة بل وغير موجودة أصلا باللون بل بالبياض فقط.

الخنزرة الخصبية الفاقعة المحتشدة- مهما كانت بقعتها صغيرة- هي دائما قاعدة المخروط، أو قاع



أو أجنة مكتنة وأعدة بحسرية غضرة ومتفتحة
وجسدانية.

* * *

قسرب جسدا من هذا الفلك من اللوحات
ما يناقضه ويضاده.

فلاتنسى أن هذا الفنان- شأن الكثيرين- إنما
يحيى بالتضاد، بالإنشقاق، بالإنقسام، ويتألف
يتجاوز الثنائيات ويؤكد في آن واحد.

أعنى بذلك ما أسميته **زهور الفلكيين**
الجهنمية، حيث الدهمة غالية- حيث السواد
الأسحم- أويكاد- هو النعمة السائدة، قتامة دهماء
حقا في داخل بلوريات مغلقة وموصدة ونهائية
الإحكام.

والأصح أن هذه الدهمة تنقذها من هوة اليأس
المظلم حمرات مضرة ولكن قائمة. انشقاقات صفرة
مخضرة ومحمرة أيضا، وتسرى فيها سيولة تضرب

وما زال التوازن الخفى لا يقيه إلا عود الساق
النحيل بتنوعاته اللونية الرقيقة الحانية الصلبة
معا، على أرض في الأغلب شفاقة بيضاء أو على
سحاب شائع السيولة بين القسيم الرصادية
والبنفسجية.

القيمة اللونية البنفسجية تغلب على لوحات
تنتمى إلى هذا الفلك أو إلى هذه الحلقة، سيولة
البنفسج هنا سحاب صاف متقطر أو متجسد فيه
صفرة التبريز الأثيرة عند الفنان، أو نقاء
البنفسج المخفف حتى الشفافية تقريبا، أو
مشوبة بالرمادي الأدهم المخضر، تمازج الألوان-
ونفصامات الابعاء- يكاد يكون ملهما من رهافة
تناسقه وتداخله، ولعل هذه عبقرية الأكوارييل التي
يعرف الفنان أن يتلمس كل نعومتها، كما عرف
من قبل أن يبتعث كل حشوية عجبتها وكثافتها.
في داخل حصار البلور الماسي، ترفرف مائيات
عدلى رزق الله، فراشات ميسوطة الجناحين أحيانا،
ولكنها رغم حبسها كأنما تشق السماء، أو أرحاما

إلى زرقة منمنجة بالدهمة.

النخمة الجنائزية هنا- إن صحت لى الرؤية- لم يغلبها القنوط، لم تسقط إلى التسليم باليأس، بل مازالت فيها ألوان الحياة.

* * *

أما الزهور المجنحة- زهور الصرخة- فكانها ترد على المقبرة Le MACABRE فى الحلقة المقابلة.

الزهور هنا تتمدد وتشعب وتنطلق فيها أجنحة مشعشة متضاربة المقاييس، الزهور هنا متفجرة بالطاقة والشهوات، بل هى هنا مخلوقات أشواق طائرة، أو أقرب ماتكون إليها. لم تعد ثنائية الفلقتين هنا هى التى تلهم بنية اللوحة، بل نوع من تضارب الجذاذات المتفرعة وتركيب هى لترومات الأزهار.

ولأول مرة نجد أن هنا الإزهار الضارى أحيانا يستشرى على خلفية غسق- أو شفق- يضرب أفق اللوحة بمسحابة الحمرة فى فجر أو غروب سماء متدرجة المستويات من الإشتعال.

لا أظن أننى بعيد عن الإستجابة عندما «أرى» فى هذه اللوحات صرخة متلهية لاتعبأ كثيرا ولاقليلأ بهماليات مدجنة مروضة مضبوطة، بل تنطلق جامحة، وعارمة.

* * *

يصل ذلك الى ذروته فيما أسسية زهور الغضب، الزهور السوداء، على السحابات السوداء.

هذه اذن ليست فقط مراثية لعالم حزين، بل هى إدانة لعالم ملبد بغيوم سوداء، عالم مذلهم بدخان أسود يحيل النور ظلاما، دخان يسود

السما، وبحجب الشمس، الظلام هنا هو قيسمة، مادية وهو حلقة روحية معا، وكأن الزهور تقوم على أرضيته متموجة من سوائل غليظة القوام، نفطية اللون، داكنة الخضرة، ثقيلة.

لم تعد هى مجرد الزهور الصارخة، الشائنة، التى تتخذ شكل غريان أو عقيبان أو طحالب صاعدة فى الهواء بكل غضارة النباتات البرشية، بل تجاوزت ذلك الى قتامة مترابكة الصفوف حينما ومتضاربة السحاب أحيانا، تتوقد فى قلبها زهور حمراء متلظية؛ زهور الغضب، بل تتقد فيها أحيانا عيون واحدة ثاقبة النظرة سوداء الحدقة لاتطرف، مفتوحة أبدا بإدانة لا هواده فيها.

وفى بعض الزهور السوداء أحياء بالمصلوب- أحياء بعيد بقامة مشبوحة مضحاة، مصلوب تجرئى ولكنه متجسد وأن كان غير متأس، كأنه يجفو الإنسان، ويرفضه.

* * *

ومن هذا الرفض للإنسانى فى تصوورى ينبثق الرفض لقيمة تشكيلية ناعمة، «إنسانية» جدا هى قيمة الدائرة وتنوعاتها وخطوط أقواسها التى كانت كلها من مميزات عمل هذا الفنان. فى هذه الحقبة سوف نجد على الأخص خطوط الثلث، وشبه المعين، والمنبمع غير المعين، خطوط الشوه، والزيغ، والميل.

ومهما كان «الثلث» رقيقا، مسحريا، دقيق القساعدة ومستظاولا، فليس فيه هذا الكمال الكلاسيكى الذى توحى به الدائرة ومشتقاتها، أما شبه المعين والمنبمع غير محدد الخطوط، مشوه الكنتور، فهى تجليات السخط والغضب والرفض والإدانة.

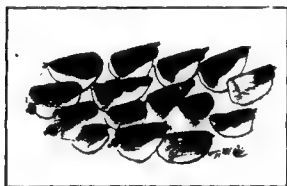
ما أظننى بحاجة للقول إن اللوحة أساسا- بل على سبيل القصر- هى عملية تشكيلية، وأنها

إلى ساحة كأنها قديمة. هل مرائي الشموع كانت
نغمات ناي صغيرة فى بخور قداس جزئى؟ هل
نحن على استعداد لسماع سموق موسيقى الأرغن
الفسحة البيضاء؟

من منمنمات الأبيض الطولية الرقيقة،
بشخصها التجريدية شبه الملائكية- دون أدنى
ستمنتالية متسائلة أو سهلة المكسر- صاعدة
وطافية على الأبيض النقي الصراح إلى اتساعات
شاهقة فى غاية الجمال المفترع البكر غير المكرور،
الشموع الضاربة إلى حمرة مليئة تشتمل بخصلة
من- شعر النار المتراقص وشعرها، المثلثات وشبه
المعينات الرمادية الصافية شاسعة الإيحاء- تحتضن
دكنات واشتعالات مكتومة بين مثلثات أخرى
تسرى فيها زرقات بحرية عميقة الغور، وليس فى
الأشكال كلها قطع الحدود بل تسامحها.

وفيهما- هذه الترنيحات اللونية الرقراقة- نسمة
تعيد. قدسية هى فى جوهرها عودة وقبول معنى
أساسى فى الإنسان، معنى إنسانى قد تغفل
اللائسانى قماما واستوعبه واستخلص موسيقاه
الحالصة الصراح.

مارس ١٩٩١



جماع قيمة أو قيم تشكيلية: البنية، اللون، الخط،
توزيع المساحة المتاحة (الأيحاء) بمساحة مستحيلة
أيضا) وتقابل هذه القيم، تناسباً أو تنافراً على
مقتضى الحال ولكن تناغماً فى كل الأحوال.

أما التأويل الذى يتجاوز رؤية العين إلى رؤيا
الروح، فهو على ضرورته وحتميته أحيانا ليس
تابعا للتشكيل، بل ينبغى أن يكون تابعا منه.
أى أن التشكيل وحده هو الذى ينبغى أن يوحى
بأى تأويل ممكن.

وحتى الإيحاءات «الأنثرومورفولوجية»
المؤنسة، العينان اللتان تطعنان أو العين الواحدة
السبكلوبية، الوجه المتقطع المتحيف منه غير
المحدد، والقامة المشوكة أو المضروبة أو الساقطة،
كلها، إنما تأتى من ضربات تشكيلية فى الخط
واللون والمساحة: البقعة الغاضبة، السواد المحيط
أو القاطع، والتشويه الجامع.

وفى غمار موج الليل ذاك، تفجئنى انبثاقات
واندياحات للأحمر البانح- كأنه طفلى أو مراهق-
وللأخضر المفضوض، فى تركيبات مثقلة توحى
إلى بزهور من أحجار هشة، تنبثق من أهيرامات
صغيرة- كأنها غياب لتيمة الهرم الشامخة- وتقوم
على خطوط هى قطاعات من المثلث، وحصى
الأقواس ومشتقات الدائرة تتخذ سمت خطوط
المثلث وتندمج بها أو تتحول إليها.

أخيرا تأخذنا هذه الرحلة فى الإبتكار والنقى
والسخط، إلى نقيضها، وديما مصيرها. هاقد عبرنا
الجحيم المتلفى والمطهر الغائم المعتم، هاقد وصلنا

* هذا المقال يتناول آخر لوحات الفنان عدلى زوق الله العتي يضمها معرضه
الحالى (مايو ١٩٩١) بالمركز الثقافى الألمانى (معهد جوتة)

مسرح
ليالى رمضان على مسرح السامر
نزار سمك

المجانين: فرقة دمياط

المستشفى وكل منهم يحاول إستخدام الكتلة البشرية الموجودة فى المستشفى لصالح رغباته وأهدافه ويصل الأمر إلى حد التخطيط للمهرب الجماعى من المستشفى ويتكشف الأمر وتسلط «الريسة» شحنة كهراء شديدة على عبد الله فيتحول إلى جسد لا حركة فيه ولا كلام ويتولى «عويس» المعادل الموضوعى لعبد الله قيادة المرضى فى نفس الاتجاه متجنباً رعونته وتهور عبد الله.. وإثناء العرض تتعرف على الشخصيات وأسباب دخولها إلى هذا المكان- إلا عبد الله- فهذا قتل زوجته خيانتها وعويس «أحمد شبكة» نقابى عمالى أدخلوه إلى هنا عندما عارض قرارات تضر بالعمال والشركة. وأخرى كانت تريد أن تكمل تعليمها فأبى والدها وهكذا إلى أن يأتى الدور على الريسة لتحكى حكايتها وهى تدافع عن نفسها أمام ابنها الطبيب القادم من الخارج وتعلن أسبابها التى جعلتها هكذا فلا يملك الإنسان إلا أن يتعاطف معها لا أن يرفض أسلوبها -خصوصاً وأن بعض الموجودين داخل المستشفى يستحقون

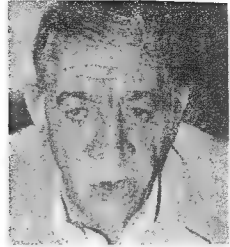
بدأت العروض المسرحية بمسرحية «المجانين» لفرقة دمياط القومية أخرج ناصر عبد المنعم وتأليف محمد الشربيني- كما كتب فى إعلان السامر- أما على الباتغلت فقد كتبت عبارة «مستوحاه من.. وقواق.. ميلوس فورمان».. وهو مخرج فيلم طيران فوق عش المجانين المأخوذ عن رواية «كين كيسى» طيران فوق عش الواقواق. هى اذن رؤية مستوحاه عن رؤية وهذا بالطبع قد يدفعنا إلى المقارنة بين المسرحية والفيلم وهى مقارنة لن تكون فى صالح العرض المسرحى على أية حال.. يبدأ العرض بمجموعة من المرضى داخل المستشفى التى تديرها سيده شديدة التسلط والتعقيد «ليلى جمال». تفرض أسلوبها ووصايتها على الجميع بشكل قمعى ومترعش والكل مستكين لذلك.. يحضر إلى المستشفى نزيل جديد هو «عبد الله» الذى يبدأ فى الصراع مع «الريسة» من أجل تغيير القواعد والنظم داخل

ذلك- كيف لا يتعاطف إنسان مع امرأة وقعت تحت قهر كوني قهر مركب وليس اجتماعيا فقط كالآخرين. لقد تزوجت رجل مريض كان يخفى مرضه ومات بعد عامين تاركا لها أبنا أصبح طبيبا. ودفتت هي قلبها كما قالت، تحملت مأساتها وعاشت من أجل هذا الابن وهذا النظام. ألا يعتبر ما مرت به مبررا لهذا النظام الصارم والقسوة التي تمارسها معتقدة أن هذا هو الصالح والمفيد لهذه المرضى... شخصية الريسة بهذا الشكل هي نقطة ضعف المسرحية. وهنا تكمن المفارقة بين مجانيين فورمان وكيسبي ومجانيين «ناصر والشرييني» فالانسة «واتشدت» الريسة عند فورمان تقتل القهر والسلطة والنظام بشكل مطلق. هي هكذا دون تبرير ودون الرجوع إلى ماضيها لمعرفة أسبابها ودوافعها.. هي رمز السلطة والتسلط. عرضها فورمان بشكل حيادي تماما. آلة لامشاعر لها ولاعواطف ولا أسومة. هي مجرد قهر محض وسلطة مطلقة والآخرين تحت يديها يصبحون ضحايا مسجدين ومطلقين أما التوازي بين المستشفى والمجتمع اشد وضوحا لدى فورمان، وهذا ما لم ينتج العرض المسرحي في إظهاره بل هي محاولات لكشف عيوب الخارج حين يكشف كل واحد عن أسباب دخوله إلى المستشفى وبعضهم يستحق أن يدخل وقد تكون طريقة العلاج هي موضع الخلاف فقط. لم تكن طريقة عبد الله «ناصر البشوتي» في الاداء موفقة، إسم اداؤه بالعصبية والاقتضال خصوصا حركات «الجنان» التي كان يؤديها كما أن صراعه مع الريسة لم يكن لأسباب واضحة كما كان في الفيلم مثلا. أما «صفاء الطوخى» لم اقتنع بدخولها إلى هذا المكان لمجرد انها تريد أن تتعلم وأبائها يرفض وهي مثله تملك الحضور على المسرح ولكن سيصبح أدائها أفضل لو تخلصت من العصبية وتعطيل الجبين وشعر اليد والكف في وجه الجمهور والتخفيف من الحركة التوقيعية في الاداء.. الديكور كان ضخما بشكل كبير ولم اشعر ان المخرج أستخدمة بشكل درامي في لحظات الصراع

ريا لأنها لم تتأجج داخل العرض بشكل طبيعي.. وأقل الاشياء الفنية في العرض كانت كلمات الاغاني والالمان.. أما فريق الممثلين فقد كان جيدا فالفرقة تضم عناصر متميزة خصوصا أحمد شبكه «عويس» وحمدى تحفه والمسيين مراد ومحمد الهندواي ورضا حسن.. الشيء الذي يحسب للمسرحية هو أن عويس الذي يتولى قيادة افراد المستشفى ضد إدارتها بعد موت عبد الله يقود ممثلا لشقاوة وروية ومواقف وتوجهات مختلفة تماما مثله مثل الهندي عند فورمان الذي هو ممثل لشقاوة مختلفة ونقيضة لشقاوة الرجل الابيض. ثقافة أكثر أنسانية وأكثر رحابة وأكثر حكمة.

باي باي عرب والقناطر الخيرية

هذا النص لتسجيل بدران أصبح من أكثر النصوص إنتشارا في مسرح الثقافة الجماهيرية رعا لسيطته في الاخراج وربما لجديته في موضوعه والرغبة في بعض السياسة. ولانه قادر على التعبير في الحالة الوجدانية التي يحسها ويعيشها الإنسان العربي هذه الايام وبشكل نقدي سريع وساخر. واختيار نص يمثل وجهه نظر سياسية وإجتماعية واضحة وناقدة للواقع العربي الذي نعيشه- يصرف النظر عن قوتها أم لا- يعكس جدية فريق القناطر الخيرية وموقف مخرج العرض «أمين قنديل» والعرض يقوم على فكرة كثيرا ما تم إستخدامها بطرق مختلفة.. فهذا خاتم سليمان الذي يخرج منه عفريت يقول شبكه لبيك وهذا «عرب» الفتى الذي يخرج له العفريت والمشغول بمناقشة وتأمل تناقضات واقعه العربي. يحاول أن يستخدم العفريت لجمع شمل العرب- أي عرب- ومن خلال العفريت (بساط الريح عند فريد الاطرش) يزور عرب والعفريت بلادا عربية.. لتكشف عيوبها وأدعائها الوطنية ومهادلتها ونفاقها وكيف أن هذه البلاد تعادي بعضها أكثر



أنها النهاية وهي نهاية جيدة وطبيعية وحقيقية ولكنه أتى بمشهد أضعف العرض فلم يكن هناك أى مبرر لمشهد الإستجداء هذا الذى مارسه «عرب» وهو يقود الفتاة الفلسطينية طالباً عون العرب وأيضاً لم يكن هناك أى داع لأن يشرح لنا «عرب» بتعليقاته ما نراه نحن ونفهمه وتستطيع أن نعقد مثله تماماً المقابلات والمفارقات وأن تكشف التناقضات مثله ولا أعرف إذا كان هذا إضافة من المخرج أم أنها أشياء موجودة فى النص.. إن العرض والنص متحدان به قدر كبير من جلد الذات والسخرية من النفس هذا الجلد يكون مفيداً بشرط توفر الإحساسات والإدراك والرغبة فى التجاوز والتعديل. فهل هذه الأشياء متوفرة أم أن جلد الذات هذا يصيبنا بالتراجع والانكماش والاحساس بالافائدة واللاجنوى؟

البطل.. وفرقة البحيرة.

البطل نص شعري تأليف د. عبد الغفار مكاوى.. يتناول فيه مشكلة الحكم وعلاقته بالعدل والظلم خصوصاً عندما يصل إلى هذا الحكم فرد من عامة الناس!! ليس من عامتهم فقط.. بل كان فى نظر الناس معتوها.. لكنه كذب كذبه وصدقها هؤلاء الناس.. وصارت الكذبة تولد أخرى

كما تعادى العدو الحقيقي وكيف أنها توجه جسمائها إلى أعداء وهميين. هي أذن رحلة فانتازيا تعتمد على كشف المفارقات الموجودة بين الواقع المعيسن والواقع الذى يجب أن يكون.. ولأنه عرض قائم على التابلوهات فيتم تقديم استكشافاته المتتالية بما تحمله من نقد اجتماعى وسياسى سريع ولاذع مع تقديم بعض الاغاني التى تكون وظيفتها الربط وأحياناً الشرح والتعليق.. هو كباره سياسى ينطلق من الفكرة الرومانسية الجسيلة جمع شمل العرب بصرف النظر عن التناقضات بينهم أو أسلوب الجمع أو طريقته أو الهدف منه. كان العرض متواضعاً من حيث أسلوب الاخراج وأداء فريق الممثلين الذى يشق لهم اخلاصهم الشديد وأخذهم الأمر بجدية كاملة خصوصاً الشباب الصغير الذى ربما يقف على المسرح لأول مرة لكن هناك ممثلين يستحقون الاشادة مثل عبد الهادى محمد فهو يمتلك حضوراً جيداً وخفة ظل غير ممتدلة وقدره حركية متوازنة وقادر على الاداء المختلف والمتعدد والخروج من شخصية والدخول إلى أخرى وكانت الحان أحمد اسماعيل وأدائه إضافة جيدة إلى العرض.. أما الديكور فكان بسيطاً مجرد خريطة للوطن خلف قضبان السجن فى منتصف المسرح.. انه الوطن المسجون.. ولكن مخرج العرض يبدو انه فقد سيطرته على العرض بحيث أفلت منه. فلقد أفسد العرض بعد مشهد الإنتفاضة والتى توقع الجميع

إنتبهوا من تكرار ذلك أو أن هذا هو الذى حدث
وسيحادث فلا يجب ربطه بزمن واضح وثابت..
كان الاخراج لـ «إميل جرجس» كلاسيكياً حركة
وأداءً، ولكنه لم يظهر الانقلاب الذى حدث فى
ثورة الناس على «حسن سيف» بهد أن نصوبه
زعيماً وسلطاناً.. فجأة وجدناهم يحاكمونه لأنه
ظالم دون أن نعرف ماذا حدث؟

.. فهل ياترى كان السلطان السابق عادلاً؟
وهذا الذى أتى من عاصمة الناس هو الظالم؟
ويصبح الخوف والخطر من القادم من عامة الناس.
من الذين لا يحصلون الدم الأزرق.. فهل هذه هى
الرسالة؟.. أم أن الرسالة هى ألا يصدق الناس
الكذب وألا يشاركون فى صناعته وتضخمته
وتنصيبه. صحيح لم يحدث أن شارك الناس فى
مصدر فى تنصيب أحد أو خلعهوا أحد إلا على
المسرح لكن لا بأس. لقد كانت فرقة البحرية
بأكملها جيدة فهى تضم نخبة جيدة من الممثلين
وعزلاً «لعدم ذكر أسماء» فلم يصل إلى أيدينا
«بانغلتي»

محكمة رجل مجهول وفرقه المنوفية

النص للدكتور عز الدين اسماعيل والإخراج
للسخر طلع الدمرداش الذى يمكن أن نقول أنه
أكثر مخرجي الشقافة الجماهيرية الآن تميزاً
وامتلاكاً لرؤية يحاول جاهداً أن ينقلها. قد يحدث
أحياناً أن يفتقد المخطط بسبب محاولة الإحاطة بكل
الأمر ولكنه فى الغالب سرعان ما يسلك به ثانية.
العرض قائم على فكرة المحاكمة التى يديرها من
يلكون ومن يحكمون للذين يقومون المعوج
ويواجهون الظلم وهو أمر جدير بأن يتم كشفه
على المسرح فهذا رجل مشفق أو مشغول ببعض
الأمور العامة ويريد أن يصل إلى الناس ليستفتح
معهم حواراً.. فيخرج عليه من يقول له أنا أجيبك
وأناقشك ولكن سرعان ما يوجه إليه اتهام بأنه

حتى صار أسطوره وبمعنى المصادفات صار
حاكماً.. حين تنازل له السلطان الحقيقي عن الحكم
(الملك لير) لتحقيقاً لرؤية رأها وهو نائب والنص
والعرض يوحى بأن هذه اللغة التى نراها هى للعبه
وحتى لا يتكرر ما حدث.. وهو يعلن أنه يأخذ هذا
الذى حدث من أوراق التاريخ الصفرى... شخص
أسمه «حسن سيف» يحمل سيفاً خشبياً يدعى أنه
قتل ألف وأسر ألف وفر من الجيئة تسخر الألف.
تخذ منه قرينه وزوجته.. ولكن كثرة تكراره لهذه
الكذبة مع ما حل بالقرية من وجود وحش يقف
على أبوابها يهددها، وإعلان السلطات عن جائزة
لمن يقتل هذا الوحش الذى قتل بالفرسان يجعل
الناس يلوذون بحسن.. وبالصدفة يأتى حسن
بالوحش مأسوراً.. ويصبح بطلاً يذهب إليه
السلطان. ولا يذهب إلى السلطان تساندة العامة
يتنازل له السلطان عن الحكم. ثم ودون أية
مقدمات يحاكم الناس حسن لأنه ظالم وغير عادل
فى وجود القاضى الذى تم تشخيص الموضوع
السابق الوهمى أصامه. إلى أن يقولوا لنا انتبهوا
من تكرار هذه اللعبة.. مرددين من يحسبنا من
حامينا.. من ينقلنا من منقلنا... وبالرغم من أن
مثل هذه العملية لم تحدث وهى أقرب إلى الخيال
والى الرمز إلا أن الديكور الذى تم وضعه
وتصميمه أوحى الينا بأن هذه الفترة الزمنية هى
فى القاهرة المملوكية القديمة وأعتقد أن أضعف
ما فى هذا العرض هو الديكور الذى كان ضخماً
وكبيراً وموحياً لزمن معين وهذا غير حقيقى كما
وأنه لو تم الغاء هذا الديكور كاملاً ما حدث شيء
ولانقص شيء.. بل وصل حد التحذلق فى الديكور
إلى عمل «بغلة» لهارقية تتحرك والديكور من
المفترض أن وظيفته الاشارة إلى زمان ومكان تجرى
فيه هذه الاحداث دون مهالفة ودون إقراط..
وعندما يكون موضوع المسرحية أقرب إلى الرمز
يصبح وجود ديكور واقعى أمراً مخالفاً ومعاكساً
لطبيعة الموضوع، بل يجب أن يكون الديكور
مساعداً على توصيل الفكرة وكذلك أسلوب
الاخراج.. وإذا كان المقصود هو القول للناس

خائن وعميل بل رومانتيكي!! وتشكل له محاكمة هو ممثل الاتهام ويأتى بقضاه جاهزين لمثل هذه الأمور ليحاكموه دون أن يعرف المتهم ماهى تهمته اللهم إلا محاولة إتصاله بالناس.. ثم تخرج من هذا المواطن إلى سعيد ابن جبير والحجاج ابن يوسف وخروج سعيد عليه بعد أن كان قريباً منه لظلمه ويتجاوز الحدود إلى أن يقتله الحجاج لتعود ثانية إلى المواطن مع إستحضار لاوژويس.. إله الذى فرضه الشعب على آله الحكام.. وإن كان هناك من يخمد صوت المنادى على أرويس وكذلك من يناجى اخناتون صاحب الدعوة الأم والأساس. وهكذا من ابن جبير حتى مواطن هذه الايام هناك من يقف فى مواجهة الظلم وهناك من يحاكمونهم وهناك من يتفرجون على ذلك والمطلوب والمفروض أن يشاركوا فى المواجهة لا أن يشاهدوا فقط. فى هذا العرض نستطيع أن نقول أنه أول عرض من عروض رمضان على المسامر تكون الإضاء فيه مستخدمة بشكل جيد وواعى ومتزامن مع الحركة والانتقال فوق المسرح. وكان الديكور متوافقاً مع الرؤية وموجهاً بالالزمان والامكان أو مستملاً على كل الأزمنة والأمكنه فهذا الذى يحدث.. يحدث دائماً وعلى مر العصور. فهناك المرتبة الفرعونية وهناك الفراغ والقصر وهناك الصحراء والجبل وهناك الكهف الذى يخرج منه هذا المواطن كالانسان الفطرى الأول.. ليقع فى شباك منصوبة على المسرح بما يوحى بأن الاصطاد والوقوع فى الشباك هو مصيره. ونحن يحاكم نشاهد كما قلنا من يصرخ.. أرويس ومن يناجى اخناتون ولكن يتم إخمادهم إنها بانوراما عن المواجهة والاضطهاد على مر العصور كانت الرؤية التى يريد المخرج أن ينقلها واضحة فى ذهنه لذا كان الديكور خادماً لهذه الفكرة وجزء منها وليس منفصلاً عنها. ولأنه يريد أن يكف المتفرجين عن كونهم هكذا كان المثلثون يخرجون من قلب الصالة وكانوا يشتركون فى الحوار قبيل الصعود إلى خشبة المسرح للمشاركة فى اللعبة- ولكن يبدو أن المخرج أضاف إلى النص الاصلى كثيراً وحذف منه الكثير بحيث

أصبح العرض بعيداً عن النص وهذا يفجر قضية قديمة ودائمة عن حدود المخرج فى التعامل مع النص. هل للمخرج الحق فى أن يمتطى النص ليقول هو مايريد أن يقوله؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لا يؤلف هو؟ عموماً استطاع المخرج لأنه يعرف مايريد ولديه رؤية التى يريد شرحها- وليس الخرفه فقط- أن يجسد هذه الرؤية على المسرح بشكل جيد وإستطاع المثلثون أن يتفاعلوا مع هذه الرؤية وهذا التصور فكان أداؤهم على المسرح جيداً وكانت حركتهم وتشكيلاتهم جمالية ومعبرة، إضافة إلى الايمان والغناء الذى أتى منسجماً مع مجمل العرض والرؤية.. ولكن يبقى السؤال هو إلى أى حد يحق للمخرج أن يتدخل فى النص؟ هل إلى حد تغييره كله؟

مدد يارفاعه.. فرقة السويس

يتناول هذا العرض حياة رفاعه الطهطاوى رائد النهضة الحديثة وأول من ترجم عن الغرب فى القرن التاسع عشر.. ورفاعة شخصية تصلح لأن تكون موضوعاً درامياً كبيراً وجيداً وذلك لطبيعة حياته وظروفه وانتقالاته ومآمر به وما تعرض له.. لقد مر عليه وعاش أربعة من الحكام نال الرضى من بعضهم والسخط من الآخر.. منهم من قربه إلى نفسه ومنحه كل شئ ومنهم من نفاء خارج الوطن ومنع عنه أى شئ.. ورفاعة فى كل الظروف همه الأساسى التنوير. كما وأن الصراع بين القديم والجديد الوافد والموروث إذا لم يكن أقوى وأشد عند الطهطاوى أبين الصعيد وابن القرن التاسع عشر فعمد من يكون؟ وبالحا من مفارقات.. الصراع الان اقوى وأشد ضرواه.. ويصبح إستحضار رفاعه الذى كان حريصاً على تنوير العقل وتعليمه أمراً مطلوباً أمام دعاه إظلامه وتجهيله.

النص من تأليف نعمان عاشور وإعداد وإخراج عباس أحمد.. مما يعنى أن هناك تعديلاً طاماً

أمسك يدها وتحرك معها حركة دائرية راقصة.. فكيف ذلك وهل الطهطاوى شخصية مضطربة بهذا الشكل. وهل تجسيد الصراع داخله يكون بهذا الشكل؟ إن التركيز على القلم وما يسطره والعقل وما يستوعبه وأهمية المعرفة وأعمال العقل والتفكير والتعليم والاهتمام بالمجتمع والبشر والنهوض بهم هي أشياء هامة في حياة الطهطاوى حرص المخرج على إظهارها في سيرة حياته حتى أنه سمى العرض «مدد بارفاعة».. لأننا نحتاج رفاعة آخر.

كان الديكور بسيطاً ذا طراز عربى لم يتغير ولم يتبدل حتى عندما كان رفاعة في باريس ربما لأنه يتذكر ولأن روحه لم تترك الوطن ولم يبرحها الوطن لحظة. وأجمل ما حدث هو توزيع وثيقة زواج رفاعة التي كتبها بنفسه على نفسه للجمهور أنها في حد ذاتها تدعو للتأمل والتفكير. كان أداء فرقة السويس في حدود ما هو مرسوم لهم جيداً خصوصاً من قام بدور رفاعة و«أحلام سعيد» زوجة رفاعة والتي أدت الغناء داخل العرض بشكل متزن وكانت أغنية النهاية أفضل ما تم تقديمه من أغان.

هناك إعداداً والعرض الذى شاهدناه هو عرض تعليمى أو تسجيلى. واستخدم فيه المخرج شريط سينمائى أعدته عطيوات الابنودى ولكن الاستخدام الذى شاهدناه كان غير موفقاً فالمفروض أن يتداخل مع الحدث المسرحى والخوارى ويكون مكملاً له خصوصاً والعرض قائم على التذكر الذى يقوم به رفاعة ولكن يبدو أن «هناك أخطاء فنية بسيطة احوالت دون ذلك ولكنها فى النتيجة النهائية تكون قاتلة. عرض لنا المخرج حياة الطهطاوى من بلدته إلى رحلته لفرنسا ثم عودته، ولجأ إلى حدوث تشخيص موازى ربما لما يتذكره الطهطاوى وما يقصده من مقارنات بين ما يراه هناك وما يحدث هنا وغلب على التشخيص الجانب الكاريكاتيرى حتى أن ملاحظتهم لاهتمامها بالواقع أو الزمن. وكان التركيز شديد جداً على «الستائر» وكيف أنها مهمة جداً في حياة الطهطاوى أو كان يوليها اهتماماً خاصاً وأطلق عليها «مصافى الضوء» وأعتبرها تساعد على التفكير: حتى أنه فى النهاية طلب رفعها لأنه لم يعد قادر على التفكير. كما وأن مرقف الطهطاوى عندما رأى امرأة فى حجرته فى باريس فوضع يده على عينه حتى لا يراها كان متناقضاً مع الذى تلاه مباشرة حيث

مسرح مكبث وثمان الخربة عبد الغنى داود

مكبث

المشعل الذى يحمله (فيلنس) - ابن بانكو - لينير لأبيه طريقه إلى الموت، والذى يحطه أحد القتلة، والمشاغل التى سطعت أنوارها فى الردهة على وجه (الطيب) ووجنتى (مكبث) وقد بهتقا وهرب منهما الدم، واللهب المتأجج تحت القدر الذى كان يغلى والذى كانت تخرج منه الأشباح فى الكهف، والشمعة التى كشفت للطبيب والوصيفة عن وجه (الليدى مكبث) الذابل وعينيها المفتوحتين وهما عاجزان عن الإبصار، وهذا اللون هو قبل كل شئ لون الدم)... و(مكبث) مسرحية كتبت لعامة الناس مما شجع الكثيرين لتقديمها فى السينما والمسرح أو لتقديم تنوعات على موضوعها. نظرا لعذوبة إنسانية الشاعر الذى كتبها، ولأنها أكثر بساطة من التراجيديات الأخرى وأوسع وأضخم منها فى التأثير... وكذلك لأن بها ثلاث فقرات هامة... لكونها تنطوى على تنوع فى اللهجة، وكونها تهيب سبيل التخلص من المشاعر التى

يقدم المسرح القومى عرضه الثانى لهذا الموسم رائعة شكسبير «مكبث» التى كتبها ما بين أعوام (١٦٠٢ - ١٦٠٦)، والتى من المرجح أن تكون آخر التراجيديات الأربع العظيمة «هاملت وعطيل والملك لير ومكبث» وهى أيضا أقصرهن من ناحية عدد أبياتها الشعرية، وتتميز بطابع قاتم كما يقول (أ.س. برادلى) فى كتابه «التراجيديات الشكسبيرية».. (وتشبه ليلة دامسة الظلام - يتخللها ومضات من الضوء واللون تكون - أحيانا زاهية بل ومتوهجة. إنها أضواء وألوان العاصفة الرعدية فى المنظر الأول (مشهد العرافات)، والخفر المصلت أمام عيني (مكبث) متلاثنا وحده فى فضاء الليل البهيم، والمصباح الذى يحمله الخادم عندما يطلع هو ومولاه على (بانكو) وهو يجتاز ساحة القصر فى طريقه إلى حجرته، ومرة أخرى

عبد اللطيف) من خلال القيمة الفكرية الثرية المطروحة في هذا النص.. والتي من المفروض أن تتربط مع قضايانا الفكرية والإنسانية والسياسية التي تشغلنا؟

يقدم المخرج عرضه معتمدا على أكثر من ترجمة للنص.. - وإن كان قد تجاهل إسم المترجمين؟! - من خلال ديكور للفنان زوسر مرزوق يقوم على أكيات مونة سهلة التشكيل والتغيير منذ مشهد البداية وهو كهف العرافات اللاتي تنهن لمكث بأنه سيصبح ملكا وأن رفيقه القائد (بانكو) سيكون أبناؤه ملوكا.. إلى أن ينتقل إلى حجرة نوم ليدي مكث التي تتغنى رسالة زوجها بالفرح بالنبوءة- ثم إلى فناء في قصر مكث وفي الحلفية ستارة شبه دائرية حتى يتم قتل الملك (دنكان) وتولى (مكث) العرش، وتغييران أكية بسيطة لاستغرق سوى ثوان معدودات يتحول هذا المكان إلى مشهد المائدة الشهير بعد الإنفاق مع قاتلتي بنفذان قتل بانكو ويهرب أبنة (فيلنس) ويظهر طيف بانكو على المائدة. ونعود في بداية الجزء الثاني حيث حول فصول المسرحية الخمسة إلى جزئين. إلى كهف العرافات- ثم تنتقل إلى القصر الذي هرب إليه ابن الملك المقتول في الخيلتر ويلحق به (ماكدوف) ثم عودة إلى مخدع ليدي مكث بعد أن أصابها المرض، والعودة إلى الفناء الذي تتم فيه المبارزة بين مكث وماكدوف حتى يتمكن الأخير من قتل مكث. ورغم تعدد المشاهد إلا أن زوسر مرزوق استطاع أن يقدم رؤية تشكيلية وأعية ومزنة رغم أن (زوسر) شغوف باستخدام المجسمات في ديكووره المسرحي الذي يبرع فيه لأنه في الأصل (مثال) متميز مراعي الأبعاد المتعددة التي تدور فيها الأحداث، ومتيحاً الفرصة لحركة المشاهدين بأن تتشكل في يسر.. وإمكانية تجسيد رؤية معاصرة بتفكيكه السمات الخاصة للمكان ليصعب

تشيرها مناظر العرافات والشخصيات الرئيسية. وهذه الفقرات هي الفترة التي يظهر فيها (البواب) والفقرة التي تتضمن الحديث الذي دار بين (الليدي مكدوف) وابنها الصغير (وهي الفقرة التي حذفها المخرج شاكر عبد اللطيف من هذا العرض)، والفقرة التي يتلقى فيها (ماكدوف) نبأ ذبح زوجته وأطفاله... بالإضافة إلى أن المسرحية ذات أفق كرنى، بل وكادت صورتها أن تتم صقلا «صور فيها (شكسبير) الشر الذي يلتهم الكون، ويلتهم ما يعترض مجراه الرهيب ويدمره. ورغم أن المسرحية موضوعها تاريخي إلا أنه تاريخ مبهم. لذا إتسع المجال لشكسبير لخلق ما يصلح من الشخصيات والحوادث، ليكشف عن الفكرة الكبرى التي دعت إلى إبتكار المأساة، وكانت هذه الفكرة الكبرى هي إطلاق العنان لظهور الشر بهجرية فرد، يليها تتبع مجراه العاصف وهو يدمر، حتى يقضى الشر على صاحبه، وقد ترك وراءه عالما خرابا مدمرا. أما الشخصيات الرئيسية في هذه المسرحية وتبدو معروضة بشكل رائع... ورغم ذلك فإن موضوع المسرحية هو الذي يستولى على خيالنا، ويحرك عواطفنا أكثر من الشخصيات. ويرى ناقد بداية هذا القرن (دي كوينسي) (أن اختصاص هذه المسرحية هو الجحيم، حيث تكسب قلعة مكث الغائقة وأبوابها الهائلة التي تحجب عالم البشر مدلولاً رمزيا. وإنما في هذه المسرحية نجد أن اختفاء القلب البشري، ويزور القلب الشيطاني قد إحتاج إلى شيء ملموس لتصويره وتفسيره، فأنقلبت أماننا دنيا أخرى، حيث خرج القتل من دائرة الكائنات الإنسانية وأهدافها ورغباتها وتبدلت شخصياتهم فزالت صفات الأثني عن (ليدي مكث)، ونسى (مكث) أنه وليد امرأة، وتحول كلاهما إلى صورة شيطانية، وانحصر القناع وانكشف عالم الأبالسة).

ترى ماهي الرؤية التي قدمها المخرج (شاكر



وقدّمت فرقة باليه د. عصمت يحيى مشهدى كهف العرافات السّاحرات بإيقاع أسرع مما ينبغى رغم امتلاك أفراد هذه الفرقة قدرات عالية لكن دورها فى التصوير الكامل للمشهدين اللذين اشتركت فيهما وهما مشهدا العرافات فى كهفهن بدأ مجرد حلية وزخرفة وجاء تنفيذ المشهدين عموماً بقصد الإبهاز. وقد عمد المخرج فى أكثر من موضع إلى الإضاءة الكاملة والشابة وهى إضاءة لا تتسق مع جو المسرحية القاتم.

وأتعكس كل هذا على أسلوب الأداء لدى الفنان عبد الله غيث الذى إتخذ لنفسه طريقاً خاصاً جداً بعيداً عن جوهر شخصية مكبث التى يجسدها... فهو منذ البداية ترتفع نبرات صوته وتتصاعد حتى لتكاد ترتعد وتهرق وكأنه يجسد لنا شخصية السفاح الحجاج الثقفى، وليس مكبث الذى تنمو رغباته وطموحاته وريداً وريداً منذ بداية لقائه بالعرافات وتكهناتهن التى كانت مجرد تصوير رمزى للأفكار والرغبات التى كانت كامنة فى صدره... إلى أن يتحوّل فى جرائم القتل التى إرتكبها. أما الفنانة فردوس عبد الحميد فقد تلّمت اللبدي مكبث بأسلوب مخالف لطبيعة

تجديد العصر الذى تلور فيه الأحداث. أما الملابس (إشراف: فاطمة الزهراء) فنجد فيها الخلط بين أزياء العصور فى ملابس كل من الفنان عبد الله غيث والفنانة فردوس عبد الحميد. فعبد الله غيث يرتدى ملابس (الحجاج الثقفى) مثلاً أو أى طراز آخر من الملابس لا يمكن أن ينتمى بأى حال من الأحوال إلى عصر مسرحية مكبث.. فصلابه تتناثر تماماً مع طراز الزى البرطانى الذى ارتداه الفنان أحمد عبد الحليم والفنان فاروق الدمرداش وبقية الممثلين فى العرض. وكذلك فعلت فردوس عبد الحميد التى إختارت زياً لا ينتمى إلى أى عصر.. فهو خليط يخضع لذوق الممثلة الخاص وليس له دلالة... وليته كان زياً معاصراً لكان أضفى معنى ما..

وكما قدم الفنانان عبد الله غيث وفردوس عبد الحميد كما من الضجيج شاركهما الإعداد الموسيقى لموسى الخطاب هذه الضجة حيث إعتد على مختارات موسيقية كلاسيكية لاتنبع من داخل العرض ولا من صميم أحداثه رغم أن موضوع المسرحية تناولته الموسيقى العالية، ووظفت الموسيقى لمجرد الانتقال من مشهد إلى مشهد.

يخلق مكانا متميزا للعرض المسرحي من حجرة كبيرة وبسيطة بالدور الثالث بمسرح الأذكياء.. فقد وظف خبراته ككفان تشكيلي وسهندس ديكور في أن يربط مقاعد المتفرجين بالمكان الذي تدور فيه أحداث المونودراما التي تتألف من مجموعة من التداخليات التي ترد على ذهن بطلنة العرض الفلاحة (بدرية) التي سافر زوجها للعمل ببلد عربي وتركها لوحدها وابنتها الصغير الذي لا يجد أبا يعني به.. فتصف كيف يطعم فيها الجميع في القرية وتتداعى لحظات السعادة والمتعة والشجار وقراره السفر، وكيف أغرقها بالمال والملابس عندما سافر، وكيف أفسدت التفرد ولدها... وتعاودها لحظات التعاسة التي تعرضت فيها لمحاولات النهش من أمثال (مرسى ولدها وشيخ الخنفر ورسول الزوج من الخارج)... وتعبر عن رغبتها في عودة زوجها وحنينها إليه... لأن عودته أهم من أى مال يجمعه ليزرع أرضه ويصنع مستقبل ولدها... لكن الزوج المنتظر يعود ميتا في النهاية لتنتهار كل الأحلام ويدفع الثمن... ثمن الغربة..

ورغم نجاح العرض في السيطرة على المتفرج في أغلب الأحيان إلا أن النص يقع في هوة السردية، والمواقف الميلودرامية نظر- الإقتعال تسلسل الأحداث وإقتعاد الدرامية- فهو يعتمد على الإقتعال من حالة شعرية إلى حالة شعرية أخرى وكأن البطلنة تروى مجموعة من الحوادث حيثما اتفق... إذ تتتابع المشاهد التمثيلية دون أن تكون صادرة عن إحتمال أو ضرورة... فالموضوع أقرب إلى الموضوعات الإستطرداية أو غير المحبوبة... فالتداخليات لا يربطها وحدة حدث، وأعتمدت المؤلف على تجسيد مجرد حالات شعرية مختلفة دون موقف درامى محدد يحدث التوتر المطلوب... فالإهتمام هنا مُنصب على الشخصية دون الموضوع مما دفع بالمؤلفة إلى الإسهاب بأكثر مما يحتمل الموقف.. وكانت النتيجة إضطرابها إلى تشويه معالم وإفساد تسابع

الشخصية، وبدت منذ البداية حادة بشكل مُبالغ فيه ولا ضرورة له، ومرتفعة الصوت بلا مبرر وكأنها تخوض معركة قتال في مسلسل تلفزيوني، وقامت بأداء مشهد السير أثناء النوم ومرضى الموت الذي داهمها بلهجة قاترة وأقل حساسية مما يتطلبه الموقف. والميزة الوحيدة في هذا العرض هو أداء ثلاثي العرافات (ثرى إبراهيم ونهير أمين وأحلام الجريتلي) فقد اجتهد الثلاثة بالصوت وحركة الجسد والتشكيلات الجماعية والفردية في أن يعبرن عن جو هذا الكهف وما يحوطه من سحر وغموض وجو خرافي يتبدى في مجرد قطع الأكسوار التي ترتديها الفنانة (نهير أمين) مثلاً.. وكذلك الأداء الكوميدي الذي ينضج مرارة للفنان (السعيد الصالح) في دور البواب، والأداء الملهي بحموية الشباب والواح بأبعاد الدور من الفنان أشرف طلبة في دور (روس)، وخالد الذهبي في دور (مسالكولم)... أما الفنانان الكبيران أحمد عيد الحليم وغاروق الدمرداش فقد إلتما بشكل صارم بأسلوب بسيط يقدمان به شخصيتين من البشر العاديين وليساً من (الأبطال) الذي من المفروض أن تتألف في أبعاد شخصيتيهما، وأبرزأ فهما واضحا للنص الشكسبيرى في حدود تجسيد النص كما هو بين دفتى الكتاب، وفي حدود منهج المخرج الذى يفتقد الرؤية الخاصة أو الرؤية المعاصرة لنص قديم..

ثمن الغربة

« ثمن الغربة، هي أولى تجارب قاعة عيد الرحيم الزرقانى بالمسرح القومى... وهي (مونودراما) من تأليف ليلى عيد الياسط وإخراج زوسر مرزوق وأداء مديحة حمدي.. وقد وفق ما يستر هذا العرض الفنان زوسر مرزوق في أن

ليعيد توزيعها- لكنه لم يكلف نفسه عناء البحث فكانت جملة الموسيقى المصاحبة للعرض متناثرة ولا تعبر عن شيء.

ويعود الفضل لتوفيق هذا العرض في أن يظهر بهذا المستوى الجماهيري الجذاب إلى الفنان (زوسر مرزوق) الذي صنع من القاعة مكانا ملائما للتمثيل والفرجة فدمج مكان التمثيل بمقاعد المتفرجين، وجعل المثلة تقترب أكثر وأكثر من المتفرجين ويخلق بينها وبينهم جسورا... من الإستفسار والتساؤل وطلب المشورة، ومناجاة المصنف في القفص ودخولها معه في نفس الدائرة المعلق فيها، في إطار حجرة ذات نافذة وباب ويحتلها سرير وبقية محتويات حجرة النوم التي اكتست حوائطها وكذلك القاعة جميعا بالسواد.. ونجح في أن يجعل حجرة النوم مكانا خاصا ليس من السهل الدخول إليه فجعلنا نتلصص عليه من خلال إضاءة مدروسة أبرزها كشاف مسلط على البطلة وكأن المتفرجين يتلصصون عليها ويكشفون أعماق حياتها الخاصة من خلال ثقب ضوء هذا الكشاف، وقد شكل المخرج في داخل الحدث

من ألوان الرضاة بعدد أضفى على الحالات الشعورية التي تمر بها البطلة أعماقا أبعد، كذلك استغل المساحة التي صممها للمشاهد بحيث أتاح لحركة البطلة أن تتسم بالنشاط والحياة وإن زادت في عنفها في بعض الأحيان مما كاد يخل بالإيقاع العام.. ورغم ذلك فقد أتاح هذا النور للفنانة (مديحة حمدي) فرصة أن تخرج عن أدوارها النمطية في المسرح والتلفزيون وكأننا نكتشفها من جديد..

ورغم أن هذا العرض يعد من التجارب الأولى للفنان التشكيلي ومصمم الأزياء (زوسر مرزوق) إلا أنه يبدو عرضا ناضجا لإكتمال الأدوات لدى المخرج ولإرتباط الرؤية التشكيلية بالحس الدرامي.

الأحداث الطبيعي فلو أن المؤلفنة وضعتنا أمام أفعال الشخصية دون أن تقدمها- كما حدث لتروى لنا حكايات منذ الطرفة الأولى على بابها... حاملة إليها الخبر المشنوم بروقة الزوج وما بداخلها وما خاسرها من شكوكه ومخاوفه وما عصف بها من مشاعر.. لهذا النص أكثر تماسكا.

وتؤدي الفنانة مديحة حمدي دور (بدرية) وكأنها في إمتحان صعب فتستدعي كل طاقاتها وكأنها في مباراة في التمثيل مع منافس خفي تستعرض فيها كل مهاراتها في جماليات الأداء.. إلا أن طبيعة النص الإستطراذي جعلها- مع المخرج- تصنع تصاعدا دراميا ينتهي إلى مبالغة ميلودرامية تستجلب التصفيق، وقد غنت (مديحة حمدي) ورقصت وأضحكت وأبكت بكل إمكانيات المثلة الناضجة والواعية- لكن هذا الجهد يتضاءل لعدم وجود وحدة شعورية للعرض.. فقد كان من الممكن أن تستطرده البطلة في قصها وأحاديثها إلى مالا نهاية دون حدود أو إطار- فالفعل ينبغي أن يكون واحدا وكاملا في الوقت نفسه، ويجب أن تكون أجزاؤه مترابطة البناء بحيث إن أي تغيير في ترتيبها أو قطع في تسلسلها أو تناقض في متابعتها يؤدي إلى إنهيار البناء كله وإنقلابه رأسا على عقب بحيث لا تجوز أي إضافة إلى هذه الأجزاء ولا يصح أي حذف منها.

وقد جانب مؤلف الموسيقى (أحمد الشابوري) التوفيق. رغم أن هذا النص الاستطراذي كان فرصة له لكي تقوم موسيقاه بدور فعال، لكنه اكتفى بتقديم جملا موسيقية ذات رنين حماسي دون مير ومليئة بالضجيج... لدرجة أنه قدم دقات إيقاعية على أنها إحدى (دقات) الزار وهي أبعد ما تكون عن أي دقة من دقاته، وما كان أسهل عليه أن يبحث عن الدقة المناسبة لحالة البطلة (بدرية)

وطأة الواقع وكابوس الخيال

قراءة في مجموعة "باب الريح" لنبيه الصعيدي

د. صلاح السروى

مأساوية الواقع وأزلية المعاناة، هما جناحا النظرة التي يرى من خلالها نبيه الصعيدي عالمه. عالم وحشى قاهر للإنسان وطموحاته، يشبه كابوسا سوداويا، لا يملك إزاءه إلا الشرود الذاهل والمعاناة اللامبالية، ولا يملك إلا المراوحة فى عذاباته وعدم اليقين بشئ من مكوناته، إلى جانب محاولة رصد علاقاته العشبية النسبية، المخارجة عن أى منطق والناحية عن أى نظام. وهو إذ يرصد هذا العالم فهو ليس قابعا خارجه أو متجاوزا له، إنه أحد مفرداته وأحد ضحاياه، إنه قارفيه متألم به، وهذا هو سر الفجيرة التي يعيشها بطل نبيه الصعيدي، من هذا الصراع اليائس اليائس مع العالم وهذه المعاناة الدائمة من جرائه، ولكنه- من خلال تجسيده لكل التفاصيل الدائنة لهذه الوضعية- يرمى الى خلاص من نوع ما، وكأنه يقوم بعملية تحليل نفسى معقدة لكوابيس بطله وعقده عبر سلسلة طويلة من الاعترافات الهزائية

ولعل عنوان المجموعة "باب الريح" يشي بشئ من هذا، فهو - على غير المعتاد- ليس عنوانا لإحدى قصص المجموعة، ولم يرد ذكره فى أى منها، مما يعنى أنه قصد به أكثر من مجرد التسمية. وهذا العنوان - كما هو واضح- يحمل تضمينا للمثل الدارج. "الباب الذى يجيئك منه الريح سده واستريح" ولكن نبيه لا يهتم بأن يوجد الباب، إنه يهتم بالدرجة الأولى بوصف ما تجلبه هذه الريح لبطله وما تفعله به من أفاعيل وهذا يعنى- إن صحت ملاحظتنا- أن محاولة فاشلة غير ممتعة قد تمت لممارسة العزلة، ولكنه إذ يفتح بابه للريح- الواقع - المجتمع؛ فإنه يسلم نفسه

لمعانة من نوع آخر. وبطرح الكاتب فى مزاجته بين "الريح" والواقع رؤيته الخاصة لهذا الواقع: فهو عاصف، مدمر لققرانه وضعفائه، تمثل القوضى والعشوائية مبدأً وغايته ومنطقه.

فى قصة "كيلاتى - حى البهجة" تبدو كلمة "البهجة" مشبعة بدلالات ساخرة عميقة الغور، فالبؤس هنا الصفة الأكثر مثلاً: البطل يبحث عن عمل بلا جدوى - الحوارى ضيقة، باعة الملابس المستعملة - المرأة تلتصق بالحلل الجاف - الغرفة القذرة - الأظافر الطويلة - حشرات الملابس الصغيرة التى تهتدى إلى الرأس أيضاً - السكن فى المقابر... الخ. هذه هى مفردات عالم القصة وعناصره، وهذا الواقع البائس لا يراعى منفرداً فى مخيلة انسان القصة وإنما يتجاور ساكناً مع تصورات كابوسية مليئة بالرعب والبشاعة مثل: "قبو مهجور ينبت من داخله أشخاص مختلفون، سائل لزج يعلو سطحه بدرجة بطيئة، يصبح أقل قواماً، كان باستطاعته أن يسند قدميه على موجة المد الصغيرة، لون أحمر يتسرب فى شكل عامود هائل من الدخان، على مشهد من المد وتعاقبه، رائحة الجزور العفنة، الأسماك الميتة، موجات ضاربة تضرب الصخور، قوارب النزهة الصغيرة تهتز برتابة، الواجهات ذات النوافذ السبع وشجرة التوت (كما أستطيع أن أجزم) وطائر الكناريا، يمكن تقييزها جميعاً". ص ٧

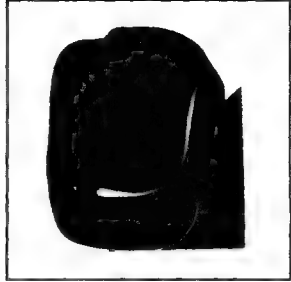
وأهم مايلفت النظر هنا هو حركية هذه الصورة فى مواجهة سكونيه "المكان" الواقعى، وهذه الحركية صاخبة حيناً ورتيبة حيناً آخر، كل ذلك إلى جانب "مايمكن تميزه" من جمادات، كما يلفت النظر لامعقولة العلاقات بين عناصرها، مثل: أن "كان باستطاعته أن يسند قدميه على موجة المد الصغيرة"، مما يشى للوهلة الأولى - أنه تصور مضطرب لامعقول لمشهد السكن فى المقابر، وذلك ما تدل عليه عبارة "قبو مهجور ينبت من داخله..." وهو ما يتسق مع الجزء الذى سبق من القصة، إلا أننا فى النهاية نكتشف أن هذا الوصف إنما هو لصورة إصطحبها معه البطل إلى مسكنه الجديد بالمقابر وذلك عندما يقول بعد ذلك مباشرة: قام هلال بتثبيت إطار الصورة مد جزعه الساكن باحتراس". مما يعنى أن هذا لم يكن خيالاً مضطرباً محموماً للبطل، إنما هو رؤيته للعالم، هذا التصور يصطحبه معه أينما ذهب. وهو إذاً يوحّد بين هذا التصور السريالى والعالم (أبى الواقع)، فإنه لا يمكن إغفال مسئولية الواقع عن إفراز هذا التصور، فالمشهد "الواقعى" للسكن فى المقابر لا يقل وحشية عن هذه الرؤية الكابوسية التى تحتويها الصورة، إن ما تحتوية الصورة (الرؤية) هو - فيما يبدو - مشهد بحرى قد داهمه الفناء، وإذا كانت العلاقة بين الكائنات البحرية هى فى العادة علاقة عدوانية، فإن هذا الفناء قرين طبيعى لطبيعة هذه العلاقة، وهو ما يمكن أن يفضى إلى وجهة نظر تبرر هذا الخراب الذى تثله بيئة بطل القصة، وهو ما يضع يدنا على حجم المأساة التى يحياها هذا البطل، ومن ثم إلى تفهم أن تضطرب العلاقات فى عقله، فيصبح اللامعقول هو منطق الأشياء، ويصبح اللامعقول هو المعقول ذاته:

" مجرى صغير من البول والطين المتكاثف يصعد إلى أعلى. إرتدى هلال ملابسه الجديدة، حرق باسترخاء فيما حوله" فلاشمنتاز الذى تثيره العبارة لا يقل فى دلالة عن لا معقولة الحركة الصاعدة إلى أعلى لمجرى سائل، كما لا يقل دلالة عن لا مبالاة "هلال" بكل هذا، وقد أخذ بالتحديق باسترخاء فيما حوله. إن هذه العلاقات الغريبة لا يمكن تصنيفها فى إطار المنطق

المعروف، وإنما فى إطار المنطق الذى يفرضه الجو النفسى والشعورى والعقلى الخاص الذى تطرحه القصة باتساق، إنه كما يبدو لا يمكن أن يمليه إلا حياة الهوام التى يحياها بطل نبيه الصعدي الذى قرر بلا مبالاة أن يعيش هذا الكابوس بعد أن يفتح الباب "للريح".

وفى قصة "درجة الحرارة" تتواصل لعبة المزاج بين الواقع البائس وبين ترجمته السريالية على صعيد الخيال، ففى الوقت الذى يتحدث فيه طواف مع زوجته عن إعلان عن غرف النوم المريحة وفائدة النوم العميق، يتقاطر العمال من بناية الحاسب الآلى حيث انهار البناء أو قصعة المونة فوق رأس أحد العمال، ويعد أن نكتشف أن طواف لا يعرف القراءة أو الكتابة، مما يعنى أن الأمر بكامله هو مجرد أمنية أو حلم لا أكثر، تعرف أن هذا الانهيار قد أصاب أخا زوجته وبما أنه يعمل هو الآخر فى هذا المشروع فإن هذا الانهيار يصبح فى الحقيقة إنهياراً لحلمه هو وتحسيدا لمأساته هو، تلك مأساة من يساهم فى بناء منشآت التقدم والرعاية بينما يقبع محروما من مجرد مكان مريح للنوم، أو معرفة للقراءة والكتابة. يجسد الكاتب هذه المزاجية بين الإنهيارين ببراعة فى عبارته: "صدى هائل يندس فى "السندرة" بشكل لا يفهمه طواف، إنها زلزال أوانى الطعام، غلالة كثيفة من الذباب ترتج قيد السطح الأملس للزج" ص ١٠. ثم يردف بعد ذلك مباشرة قنبلة الموجة: "المسألة برمتها أنه لا يعرف القراءة". ولا ينسى الكاتب التأكيد على أن "طواف" لا يختلف كثيراً عن "هلال" الذى سبق ذكره، فهو (طواف) لا يمتلك إزاء كل هذا إلا أن يحصى بلاتل الغرفة وقد تمدد "لينتزع الشعر الثابت فى مقدمة رأسه".

إزاء هذه الوضعية المليئة بالإحباط والإنكسار تختلط الرؤى وتتداخل الأشياء، وتصبح التصورات واقعا، بينما الواقع قد تبدد؛ فاصبح ركاما غير محدد الملامح، وهذا مانراه فى قصة "أكثر احتمالات موت عامل (البريس)" حيث نلمح تصاعداً فى النزعة الكابوسية السريالية لدى أبطال نبيه الصعدي. فهذا العامل الذى يقف أمام لوحة التحكم والذى يبلى قدميه بشكل مستمر ويدخن فى دورة الحياة على عجل قد أنهكته هذا السخرة اللانهائية، فأصبح يزواج بين قيامه بهذه الوظائف وبين سلواه الوحيدة - طيف وجه فتاة فى الثامنة عشرة. فأصبح يقتسم مشاهد حياته الواعية وقد إنتابته حالة نفسية خاصة: "أنا .. إسمى.. إنتظرى.. هل تقيمين فى الشارع المقابل: أنا .. طفرت عيون الماء فى مجتمه، تعلق بأحجار الشارع عند القاع، الموج الدافق من أعلى، وقد إرتسمت فى صفحة العشب الملوية" ص ١٤. ويدهى أنه عندما يأتى طيفها مرة أخرى أن تحدث حادثة سيارة من نوع ما، وهو ما يعقبه إحساس بأنه مطارذ بواسطة أشخاص معدومى الهوية، ثم إستعادة لحادثة التصادم، أو لحادثة أخرى.. الخ. ورغم كثافة التعبير واختلاط الأحداث وتضاربها أحيانا، إلا أننا نستطيع أن نكتشف الإرهاق المهلك الذى إنتاب العامل والذى ربما جعله يهذى ويتنبأ، فتمت إنتقالات غير مرتبة بين واقعه وبين خياله المجتهد الذى تقسمه أو تلعب الدور الرئيسى فيه وجه الفتاة، وربما بسببها أيضا تحدث له هذه الحوادث والمطارذات. ولعل عنوان القصة "أكثر احتمالات موت عامل (البريس)" يعبر بشكل معين عن عدم اليقين هذا حول حقيقة ما حدث، ولكن الثابت أن عامل البريس قد تحطم حلمه كما هو محطم فى واقعه، وأنه على هذا النحو قد مات فعلا وإن لم يكن ذلك قد تم من الناحية المادية، وربما كان التأكيد الدائم بتكرار



عبارات أن درجة الحرارة ٤٥. وأن الضغط مائة درجة للإحياء بحالة البطل نفسه، ومن ثم فهو يعاني بشكل لا يمكن إغفاله. ثم تأتي بعد ذلك هذه النهاية الدالة:

"شق العتمة المسدلة، كان نهارا باهتا" وهذه الحياضية لا تختلف كثيرا عن نهايات أغلب قصص المجموعة، لكن المثير فيها هو أنها توحي بأن ما حدث أمر ليس على هذا القدر من الخطورة، ومن ثم فهو قابل للتكرار.

وقريب من الهزبان والإختلاط بين عناصر الأشياء ونسبيتها، الناتج عن تعاسة الواقع، حيث يلعب الخيال اللغوية الأكثر حسما عند كاتبنا- مانراه في قصة "ملاحظات حول حياة محمد الكيال"، حين يستبدل الأخوان الكيال أحدهما الآخر فوق نفس بروز الجدار دون أيلفت ذلك نظر السيدة.. الخ. أيضا التماثل الذي نراه في قصة "أسفل المدن" بين أبو العلا الطيب عامل البناء وبين عطية عامل اليومية وبين عطا لله العرضاحلي، إنهم جميعا وجوه تجسد مأساة الواقع الجهمية، شخوص تأكلت عبر الزمن البليد البطي، والواقع الرخو الذي ينضج يؤسا وهو أنا.

إن الرؤية التي تطرحها قصص نبيه الصعيدي هي رؤية شخوص مغتربة غير قادرة على التوافق مع واقعها والانتحاء إليه، إلى جانب عدم قدرتها على تغييره أو الوقوف في طليعته، فتتشيا ويصبح واقعا هلامي، وحينئذ يفتح الباب أمام الخيال والأوهام الكابوسية. والأزمة في قصص هذه المجموعة هي العلاقة بين وحشية الواقع وبين القدرة الروحية والمصيبة النفسية للإنسان على الاحتمال. ورغم أن الكاتب لا يطرح أفقا للتغيير، إلا أن قصصه- حتى في نهاياتها اللامبالية- تطرح شكلا إحتجاجيا ضمينا على نحو معين، وذلك من خلال إبراز هذا الكم من التعاسة والجهمية.

ومن الطبيعي أن تفرز مثل هذه الرؤية أدوات فنية غير تقليدية كما أنه من الطبيعي أن يأخذ السائل شكل الإنا..

إن أحداث القصة في هذه المجموعة لا تنشأ بالضرورة عن موقف معين مفهوم، كما لا تكتمل بالضرورة إلى نقطة معينة، إنها لقطة خاصة جدا (بمعنى أنها ليست نموذجية) لكائن بشري في

حالة معاناة من نوع ما والحدث - على المستوى الواقعي - لا يتم بمفرده، وإنما يتداخل متشظيا مع إستطرادات تتم على مستوى الخيال. إلا أن المستويين يتساندان ويدعم أحدهما الآخر على صعيد إبراز الحالة النفسية والشعورية التي تحاول تأكيدها القصة. فهو - من ناحية - حدث مبتور غير متتام، ومن ناحية أخرى - متداخل مع تفاصيل مادية قد تبدو غير هامة، إلى جانب تداعيات خيالية لتيار الوعي المتدفق دون ضوابط منطقية صارمة، وهو ما يذكرنا بكتابات جويس وغادة السمان. يقول فى قصة "أكثر مخلوقات الفراش":

"السيدة الريفية تتعثر على أول السلم الآلى. الكلب ذو العينين الكسيرتين كان لا يزال ملقى بإهمال لصق الرصيف لليوم الثالث، أشعر برائحته من النافذة تيار من الماء العفن الأسود يغمر أطرافه الخلقية، لو أن عيني التقتا بعينيهِ. الحقائق ملقاة بإهمال. أكياس الورق الفارغة. الملابس المتسخة" ص ٥٩.

إن العناصر التى تكون هذه الصورة هى تفاصيل لا تملئها الضرورة، إنما هى تنويعات لتأكيد جو معين. وحينما يأخذ الكاتب فى قص حكاية يوسف والمرأة الريفية فقد لا نفهم أن لقاء جسديا تم بينهما، وإنما أهم مانفحه هو أنه على الرغم من كل شئ - مفهوم أو غير مفهوم - هو أن الأمر قد انتهى فى حين "كان يوسف يلوك طعام الصباح وهو يحرق هناك" فالحدث هنا لم يحدث نقطة فارقة بين ما قبله وما بعده، وإنما يتجاوز إلى جانب مفردات لانتهائية فى تأكيد استمرارية غير منقطعة لحياة كائن نبيه الصعدي الذى يحيا رغم كل ما يمكن إحصاؤه من منغصات أو "مخلوقات تملأ الفراش". إلا أنه ينغى الإشارة إلى أن بعض قصصه قد جاءت على نحو أكثر ألفة ووضوحا مثل قصة "الذى يجمع اللعب الفارغة"

ونحن لا نستطيع أن نعتبر أن قصص نبيه الصعدي تحتوى على عقدة من نوع معين، فالتتابع الزمنى للحدث لا يربط بينه معنى السببية - بالمنطق المعروف - فى أغلب الأحوال كما أوضحت قبل قليل. كما أن الصراع وإن كان متضمنا على نحو أو آخر فى طيات قصصه، حيث يدور بين الإنسان ووضعيته التعيسة، إلا أن هذا الحكم هو مجرد إستخلاص، وليس تعبيراً عن عناصر صراعية محددة الملامح والحدود والغايات، إن الصراع - بهذه الصفة - غالبا ما يدور بمعناه الواسع لا المحدد فى هذا الإطار النفسى المحتج المتنازع لدى البطل. وربما نستطيع أن نستثنى من ذلك بعض القصص مثل قصة "حديث عن تل القابل التى يبدو عنصرا الصراع فيها أكثر وضوحا، وإن كانت الاستطرادات التخيلية والإرتدادات النفسية والتفاصيل تكاد تستأثر بالقدر الأكبر من الأهمية.

ويظل قصص نبيه الصعدي فى هذه المجموعة غالبا ما ينتمى إلى الطبقات والفئات الكادحة الفقيرة والشعبية، وهو بطل لا يحمل وجهة نظر محددة فى الحياة، كما أننا لا نعرف من ملامحه الخارجية إلا النزر اليسير، أما عن حياته الروحية فإن أغلب القصص تكاد تكون مونولوجا داخليا، فمساحة الخيال والهموم النفسية التى تفرزها إستطرادات البناء تكاد تكون هى العنصر الأكثر إلحاحا فى المجموعة. ولذلك فإن الشخصيات غالبا ما تبدو غائمة الملامح منظوية، تكاد القصة تشي بأن الحدث إنما يدور فى داخلها وليس خارجها، ولعل هذا الفهم يبرر الإختصاصات

الصياغية والسرد المبتسر الذي يسوقه الكاتب، مثل أن يقول في قصة "الشريحة". "تلخص الحكاية.. شكرا فانا لا أدخن.. لم أكن قد عرفتهم حتى هذا الوقت بصورة كافية. ولكن أليس هذا محتمل الحدوث بين حين وآخر..". ص ٢٢. فهذا الحديث الذي يدور على لسان بطل القصة لا يعنى إلا أن هذا البطل غير معتن بدرجة كافية بأن يواصل قص حكايته، إنه يلخصها إلى الحد الذي تبدو فيه منظومة شقية لا يملك منهاجها إلا هو، ولذلك فهو بطل مغلق يعانى حالته الخاصة دون حاجة إلى إشراك الآخرين. وفي اللحظة التى يحتك فيها بالعالم الخارجى تبدأ معاناته القاتلة، ولأنه لا يملك القدرة على مواصلة الصراع، فإنه غالبا مايرتد إلى ذاته مرة أخرى ليغور فى أعماق عالمه الآخر الزاخر بشتى ألوان التهويمات. وربما كان النموذج الأبرز لذلك بطل قصة "حديث عن تل القابل"، حيث نستطيع أن نفهم أن البطل الذى يركب دابته ويذهب إلى بيت أقاربه للمطالبة بميراث أمه الضئيل الذى إغتصبوه، يواجه بالإهمال وربما التهديد بالقتل، وحينئذ يفوص داخل نفسه لتتم مطاردة كابوسية تهدل فيها أمتعاه.. وما أشبهه، حينئذ يقفل راجعا حيث يواصل نفس التصورات، إلى أن نجده فى النهاية وقد "أخذ يدخن بن مستويات الكثرة وطيور المنازل المجاورة وهى تنقر الأرض" ص ٨٠.

وطواف بطل "تل القابل" (كثيرا مانقابل إسم طواف فى المجموعة) الريفى الأملى يشترك مع بطل "الشريحة" - الذى يبدو أنه مثقف ويستمع إلى موسيقى هايدن- فى أنهما مع الباقين يخرجون فى نهاية الحدث وقد إعتراهم هدر لا مبال يتم عن الإقرار أو التوقع المسبق للنتيجة، أو الضجر من الموضوع برمته، (وقد أوردت بعض النهايات فى سياق مناسب يمكن استخدامها للتدليل على ذلك دون حاجة للتكرار).

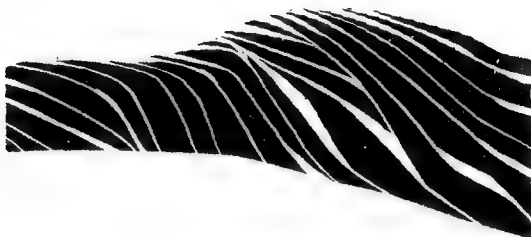
إنه بطل مهزوم مغترب يعانى الوحدة والضجر، ليس لأى شئ سوى لأن القبح والبشاعة يحاصرانه من كل الجوانب، ولأنه بطل غير إيجابى فإنه لا يملك إلا أن يلقى بالأمر من وراء ظهره خالصا إلى تأمله الساذج الذى يشى بتشوهه ونشيوه، بما يذكرنا بأبطال موجة كتاب العيب والوجوديين مثل كامو أو جويس وكافكا والكتاب النفسيين. ونذكر بشكل خاص بطل رواية الغريب لكامو وأبطال المسخ ومستعمرة العقاب لكافكا.

إن هذه الطريقة فى بناء الحدث والشخصية، تتكامل مع الإهتمام الخاص الذى يوليه نبيه الصعيدى "للمكان" وتكويناته وعناصره ومحتوياته، وغالبا مايكون هذا المكان سطح إحدى العمارات القديمة أو المقابر أو إحدى المدن الريفية ذات الأزقة المتربة.. الخ، فيعكس فقر المكان أو جهامته ظلالات ذات أهمية كبيرة فى إكمال اللوحة التى تتفرده بها المجموعة

تنتمى هذه المجموعة إلى ذلك التيار المريض الذى يمكن أن يجمع السرياليين والوجوديين وكتاب الرواية الجديدة، إلا أنه من الجدير بالتأكيد أن هذه المجموعة لم تتناس بيتئتها المحلية، وأن أبطالها- وإن كانوا يحملون خصوصية تميزهم عن البشر العاديين- ينتمون إلى هذا المجتمع وطبقاته وفناته ومشاكله وتراثه القيمى والأخلاقي (فى الأعم الأغلب وباستثناءات قليلة)

وبعد .. فإن نبيه الصعيدى قد لا يبدو كتابا جماهيريا بمجموعته تلك لما سبق ذكره من خصوصية فى المضمون والشكل واللغة (تستحق اللغة إهتماما أكبر من مجرد الذكر هنا، ولكن

لضييق المجال) ، وصعوبة في إدراك مرامي الكاتب نظرا للتركيبية الشديدة لبنائه القصص. ولكن لا بد أن نقر بأننا أمام كاتب متميز متفرد ، يستحق أن يقرأ بعناية لإكتشاف مفردات عالمه المثير والغنى والدال- رغم ضبابيته بصورة أكثر نقاذاً.



فيلم القليوبى عن محمد بيومى:

وإعاجازة بكتابة تاريخ السينما

نبهة لطف

التاريخ عن ذكر الحقيقة.

فقد كتب تاريخ السينما المصري، وشارك فى صياغته جمع كبير من النقاد والفنيين والفنانين، واشير لهذا الرائد أو ذاك. وحصلت مناقشات وتداولات ودراسات، عن تاريخ السينما، واحتفل بمرور ستين عاما على انتشار السينما كشيء الصحافه، وأذاع التلفزيون وقيل وقيل... ولم يشر بحرف واحد إلى محمد بيومى.. بل الأدهى من ذلك أنه يكاد لا يكون هناك من دراسى السينما من سمع عنه. وأذكر أول مرة سمعت عن بيومى كان فى أواخر السبعينيات من المرحوم احمد كامل مرسى، الذى كان يقول فى أكثر من مناسبة انه سيكتب عن هذا الرائد الذى يعتبره أول سينمائى مصرى، وكيف أن الآخرين قد سرقوا جهده.

ولكن للأسف لم يكتب شئ بشكل جدى، عدا عن انه من ناحية ثانية لم يكن الخط السليم فى الكتابه هو موضوع أن الآخرين قد سرقوا جهده،

لبرنارد شو قول مأثور «التاريخ دائما» متخلف عن عصرة HISTORY IS ALWAYS OUT OF DATE. وفى هذه المقولة دلالات كثيرة، لكن أهمها أن التاريخ يكتبه أصحاب المصالح التى يدعمها من فى يدهم قوة الدعم والسلطان. ثم يمر الزمن وتبدأ حقائق مخبئه هنا وهناك فى الظهور، وعلى ضوء ظهورها تتبلور صورة جديدة لذلك الزمن.

وتبدأ محاولات جديدة لإعادة صياغة الماضى، لكن تبقى حقيقته واحدة مؤلمة، وهى أن صاحب الحق هنا لو أخذ حقه فسيأخذ بعد أن وراء التراب. وكل مايكسبه اذا كان هناك مكسب هو أن ينفذ عنه هذا التراب، ولكن بعد قنات الأوان. وهذا هو لب المأساة فى قصة محمد بيومى، وهذا هو سر النغمة الحزينة التى تترده داخل الفيلم طوال عرضه، رغم أن الفيلم لم (ينحدر) ولو للحظة واحدة فى مزالقات النواح والميلودراما وقصة محمد بيومى، تكاد تكون التجسيد الحى لموضوع قصور

فمن كنا نسميهم رواد، وهم روادا بجانب بيومي وليس يدونه، لم يسرقوا جهدة، فقد كانوا يقومون بجهودات، فى أماكن ثانية، ويسيرون بطريق منفصل، لكنه طريق مرتبط ارتباطاً شديداً بوسائل الإعلام، لذلك فقد كانت الاضواء مسلطة على مسيرتهم، ووصلت أعمالهم عن طريق الإعلام لكل الناس وكتب عنها وعقدت لهم راية الريادة.

ولعل الخطأ الأول الذى ارتكب فى حق بيومي هو خطأ الإهمال. وذلك لأن أساساً من يارسون البحث ويكتبون النقد- ماعدا قلة منهم- ومأساة الصحافة أيضاً إنهم بشكل عام لا يبحسون، والأشياء القريبة التى فى متناول اليد هى دائماً موضوعهم الأقرب وبيومي كان يعيش ويعمل فى الاسكندرية، والقاهرة اقرب من الاسكندرية.

من ناحية ثانية كان الآخرون اللذين يعيشون فى القاهرة يتعاملون مع السينما بمثلين يعرفهم الجمهور من المسرح، لذلك كان الكلام عنهم أكثر سهولة وأكثر متعة، والأفلام التى تتبع النسق الهوليودى اقرب للناس، وشيئا فشيئا لم يعد هناك من يعيد تجارب بيومي .

ولعل اهم ما قام به محمد القليوبى فى فيلمه عن «محمد بيومي» هو البحث والبحث الدؤوب، والوصول إلى معلومات أوصلته إلى أفلام كادت تنلف، ثم إعادة صياقتها، لاستخدام جزء منها فى الفيلم، ولم ييأس خلال الثلاث سنوات الماضية وربما قبلها من إمكانية الوصول إلى تسجيل وتوثيق الحقائق التاريخية لإبراز دور بيومي فى صناعة السينما المصرية وقد قال لى القليوبى «أن ما قمت به من بحث كان تسليحة قرائى لأشياء عن بيومي، وقد رتبت وجمعت هذه الأشياء ووصلت من خلالها عن طريق مقارنة الأحداث ببعضها ثم الترتيب المنطقى لهذه المقارنة، إن محمد بيومي هو أول سينمائى مصرى، فقد صور وصول سعد زغلول من المنفى، وهذا الحدث قد وقع قبل سنوات من تاريخ مايسى بإنتاج أول فيلم مصرى»

ورغم أن البحث الميدانى والتابعة والاستقصاء الذى قام بهم محمد القليوبى للوصول إلى الحقائق الكاملة عن محمد بيومي عن طريق الأصدقاء والأسرة ورفاق الطريق، يعتبر مجرد ذاته مادة للفيلم، كان من الممكن أن ينسق ويركب الفيلم على أساسها، إلا أنه اختار أن يضع الفيلم يتألف كرونولوجى بحيث يبدأ الفيلم وينتهى بشكل عادى منذ الولادة حتى الموت ويروى حياة بيومي كاملة لسيرته وأعماله. وقد قال لى ونحن نقاش هذا الاختيار لطريقة معالجة الفيلم أنه اختار هذا الأسلوب لأنه كان يريد ان يضع كل النقاط عن محمد بيومي بشكل موضوعى دون اللجوء لطرح مايسى بوجهة نظر متحيزة بحيث تتكون وجهة النظر مع مسار حياة بيومي وكفاحه وآماله الروطنية.

ولعل من أهم النقاط التى طرحها الفيلم- وهى لاشك جبراً كسيرة من محمد كامل القليوبى- هى علاقة بيومي بطلعت حرب وهى العلاقة التى تحطمت، بعد أن كان يرمى بعلق عليها الأموال لإنشاء معمل وأنشاء استوديو الخ... والتى يوحى الفيلم بأن هذا التوتر، أو هذه القطيعة هى التى رمت بيومي فى احضان النسيان حيث لم يكن أحد يجرؤ أن يقف فى وجه طلعت حرب. ولم يقف الفيلم عند السينما فقط، فقد احاط بحياة بيومي بكل دقائقها وتفصيلها، وقد اعترض البعض على هذا، معتبرين أن الكلام عن السينما هو ما يهم، عندما يكون الفيلم فى معرض الحديث عن رائد السينما، ولكن الحقيقة أن شمول الفيلم والقائه الضوء على محمد بيومي كفنان تشكلى، وكزجال ثم كإنسان متكامل يمارس كل المهنة بإتقان، وعلاقته بزوجته وأسرته واحفاده، كل هذه الأشياء المرادفة للسينما قد القت على هذا الفنان ضوءاً رائعاً وجعلت من اهتمامه بالسينما شيئاً حتمياً فى ذلك الوقت، لأن السينما كانت فناً جديداً، وذلك الانسان الفنان الشاعر كان



لم اشعر بقراءته تقتحم على الفيلم لكنها كانت جزءاً من نسيجه، ولعل اختيار صورت محمود ياسين لقراءة الأزجال كان فكرة عبقرية أعطت للأزجال روحاً حية.

هذا الفيلم ليس فقط للرؤية، ولكنه، وهذا هو الأهم مادة هامة للنقاش والتساؤلات.

ان الضوء الذى القاه هذا الفيلم على بداية تاريخ السينما المصرية، سيفتح أفاقاً جديدة للكلام والبحث.

قد كان فى ذهنى أن اكتب نقداً سينمائياً، لكن طبيعة هذا العمل حولت كلامى من السينما إلى التاريخ.

ملحوظة:

عندما تواصل محمد كامل القليوبى، مع عائلة بيومى وجد كل اوراقه منظمة والأشياء موضوعة فى أماكن محددة وعلب الأنلام موجودة وقد تكلمت حقيقتها وفى اللحظة الأخيرة من الفيلم قالت أن جدّها قال لهم «سيهتمون بهذه الأشياء وسيطلبونها فى يوم من الأيام، فعافظوا عليها».

إنساناً خلاقاً موهوباً، ومن البديهي أن يعشق هذا الفن الجديد. ولو كان الفيلم قد تجاهل تلك الجوانب أو مرّ عليها مروراً عابراً، لما كان له ذلك التأثير الذى أحسنا به.

وإذا كان هناك انجاز اعظم فى انتاج فيلم كهذا، فهو من الناحية العملية والناحية التاريخية، ترميم أفلام بيومى التى ستكون كنزاً فى تاريخ السينما، وقد توجه المخرج بالشكر لأكاديمية الفنون التى اهتمت بهذا الموضوع، وبهذا أثار هذا الفيلم ايضا من خارج تكوينه الفنى، سؤالاً يبحث عن جواب، مامدى الجهد المبذول للحفاظ على المادة الفلمية المصرية؟

من عادة كتابة النقد الكلام فقط داخل الفيلم وفى إطار عرضه على الشاشة، لكن هذا الفيلم ليس فيلماً عادياً، وليس موضوعه فقط بإعادة المخرج لاستخدام ادواته، اومهارة المصور -محمود عبد السميع- الذى كان بالمناسبة متمكناً كما نعرفه دائماً- أو جمال الموسيقى- راجع داود- أو حساسية المونتاج- رحمة منتصر- فهذه كلها كانت من داخل الفيلم عناصر ساعدت فى اخراجه بهذه الصورة المؤثرة كذلك التعليق- درية شرف الدين-

الإقتباس فى السينما المصرية

قراءة فى كتاب محمود قاسم

زهريا عبد الحميد

الأمر بزمّن العرض والذى لن يتجاوز فى أشد الحالات - طولا - ثلاث أو أربع ساعات على الأكثر. وفى المتوسط ساعتين كما هو شائع. وهو الزمن الذى تبدأ بعده قدره - المتفرج - على المتابعة والتركيز فى الإلتغاض تدريجيا.

وإذا رجعنا إلى المعاجم السينمائية سنجد أن الإقتباس يعرف بأنه " .. عملية تعديل أو تحويل أى نص أدبى أو أى عمل فنى آخر إلى مادة سينمائية على شكل سرد فيلمى أو أحداث قصة سينمائية .. " (١) . بينما يشير كتاب (الإقتباس فى السينما المصرية) للكاتب محمود قاسم إلى

إن موضوع الإقتباس فى السينما بوجه عام من الموضوعات التى تتعدد وجهات نظر بحثها ومعالجتها حيث نجد أن عملية الإعداد الدرامى فى السينما - سواء أكانت عن مصدر أدبى أو غير أدبى - هى عملية إقتباس بمعنى من المعانى حتى فى حالات الافلام التى تحاول أن تلتزم حرفيا بالنصوص الأدبية - بقدر الإمكان - وذلك لعدة أسباب تتعلق بالفروق العديدة - بين كل من الوسيط السينمائى والوسائط الأخرى - والتى تأتى فى مقدمتها بالطبع مسألة - الزمان السينمائى - أى كون الافلام السينمائية محكومة فى نهاية

ذلك بقوله "أن الإقتباس كلمه مستعده الإستخدامات فهي تعنى تناول معالجه سينمائيه من رواية حتى وإن قام المؤلف نفسه بإخراجها.. وتعنى أيضا الاستيلاء على النصوص التى كتبها الآخرون ومعالجتها مرة أخرى سواء تم ذكر اسم المصدر الاصلى أم لا..."

هذا فيما يتعلق بموضوع الإقتباس - بوجه عام- أما الإقتباس فى السينما المصرية- بوجه خاص- وهو موضوع كتابنا الذى نعرض له فى هذه السطور فهو موضوع شائك ومعقد لجملة أسباب لعل فى مقدمتها بالطبع إفتقار البيانات والمعلومات المنظمة والموثقة عن الكثير من أفلام السينما المصرية الروائيه. ناهيك عن التضارب أحيانا بينها. حيث نجد على سبيل المثال. "أن هناك بعض التضارب بين هذه المعلومات وإن هناك ثغرات تحتاج إلى تغطية...كعدم الاتفاق على من هو الشخص الذى يستحق أن نلقبه عن جدارة بأنه رائد السينما المصرية..."(٢١) إضافة لصعوبة الرجوع للكثير من أفلام السينما المصرية لمشاهدتها حيث نجد ان مايسمى "بأرشيف الفيلم القومى" لدينا يفتقد للكثير من المقومات التى تؤهل للقيام بوظائفه. فهو ليس أكثر من مخزن للأفلام غير الصالحة للعرض بفعل سوء الحفظ والتخزين من ناحية وبفعل تحايل البعض من منتجى الأفلام ، بإبداع نسخ من أفلامهم غير صالحة للعرض

لهذا فإنه مما يحسب بالتأكيد لمحمود قاسم تصديه للكتابة فى هذا الموضوع "الإقتباس فى السينما المصرية" الذى أصدره كتابته فى ثلاث طبعات مختلفه- الاولى (طباعة ماستر) بالاسكندرية والثانية صدرت بالعراق والثالثة

بالقاهرة وهى موضوع تناولنا فى هذه السطور. والأخيرة بالطبع أكثرهم شمولاً فيما يتعلق بحجم المادة المعروضة. فهى تشتمل على سبعة فصول يتم خلالها تناول "موضوع الإقتباس فى الأفلام المصرية" تبعاً للمصادر الاجنبية المختلفه من امريكىة وانجليزىة وفرنسيه الخ. إضافة بالطبع لفصل تمهيدى وآخر ختامى مع ملحق أو قائمة ضمت أسماء مايقرب من ٣١٥ فيلماً مصرياً مقتبسة عن مصادرها الاجنبية - سواء أكانت هذه المصادر أفلاماً سينمائية أو أعمالاً أدبية- موزعة كالتالى: ١٤٧ فيلماً عن مصادر امريكىة و ٩٥ عن الفرنسية و ٣١ عن الانجليزىة و ١٨ عن الروسية و ٢٤ عن مصادر متنوعة ما بين ايطاليه والمانيه وتركيبه ويونانيه الخ.

ويشير الكتاب إلى أن الأفلام المصرية المقتبسة عن المصادر الامريكىة قد تم إقتباسها عن افلام سينمائية وليس عن أعمال أدبية حيث يذكر "أن المقتبس المصرى يضع عينيه فى المقام الاول على أفلام السينما الامريكىة.. وليس الأدب الامريكى.." بدأ من فيلم (سى عمر) لنجيب الريحانى إخراج نيازى مصطفى عام ١٩٤٢ والمأخوذة عن فيلم (رغبه) الامريكى من إخراج فرانك بوراج عام ١٩٣٦. وانتهى بفيلم (الامبراطور) لاهمد زكى وإخراج طارق العريان عام ١٩٩٠. والمأخوذة عن الفيلم الامريكى (ندبة الوجه) إخراج بريان دى بالمأ عام ١٩٨٢. أما بالنسبة للأفلام المصرية المأخوذة عن المصادر الفرنسية فيشير الكتاب إلى "... أن الادب الفرنسى الشعبى... هو الاب غير الشرعى للأفلام المصرية المقتبسة حيث راح السينمائيون المصريون يبحثون عن حكايات ميلودراميه مسليه فى

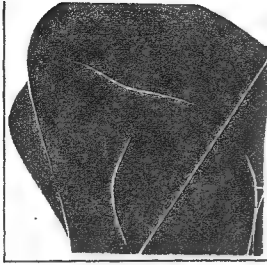
من تاريخ السينما المصرية.. وتناسى أهمها من وجهة نظرنا وهي عدم توافر المحبرات السينمائية المصرية فيما يخص مجال الكتابة السينمائية (سواء في مجال القصة أو السيناريو) أو بالتالى ضآلة عددها قياسا لمجمل الانتاج السنوى للسينما المصرية والذى وصل فى بعض الفترات لأكثر من ٧٠ فيلما فى العام بمتوسط ٦٠ فيلما سنويا وذلك لتغطية السوق العربى لدرجه أن صناعة السينما فى مصر كما هو معروف كانت تأتى فى المرتبة الثانية- بعد محصول القطن- بالنسبة لحصيلة البلاد من الدخل العام.

لهذا نحن نتحفظ كثيرا على ما أورده الكتاب بخصوص ما أسماه (السينما المصرية بين التأثير والتأثير) فهو يرى - أن السينما العالمية قد أثرت فى بعضها البعض- بينما السينما المصرية- قد تأثرت فى المقام الاول بمعنى انها قد أخذت فقط .. وحركة التأثير الوحيد الذى يمكن إدراجها بالنسبة للسينما المصرية هى مدى تأثيرها فى المنطقه المحدودة المجاورة لها.. أى فى الوطن العربى. ويصرف النظر عن سلبيات وإيجابيات- هذا التأثير- بالنسبة للسينما المصرية، فنحن نتحفظ على مثل هذا الطرح لسبب بسيط هو أن السينما الأمريكية والأوروبية مارست تأثيرها فى العالم إنطلاقا من عدة عوامل بعضها خاص بالجانب الاقتصادى كتوافر شبكة توزيع تجاريه تغطى معظم بلدان العالم .. وبعضها ثقافى بفعل أن السينما الأوروبية والأمريكية هى جزء من الحضارة الغربية.

لهذا فموضوع -السينما المقارنة- يحتاج إلى جهد كبير فى التناول وعلى حد قول الكتاب.. فالسينما المقارنة صعبة التناول وتتطلب

خبايا الروايات الشعبيه الفرنسيه..". أما فيما يتعلق بالمصادر الانجليزیه فالكتاب يرى أن السينما ارتبطت بالأدب الانجليزى أكثر من ارتباطها بالاقلام الانجليزیه. وبالأخص الأدب الانجليزى المكتوب فى القرن التاسع عشر. كما أنها إختارت من الأعمال الشكسبيريه ما يتواءم مع ميلها لإتخاذ "عنصر المحدوة السلبية" الركيزة الاساسية للاقلام المصرية. لذلك فإن السينما المصرية إقتبست عن "ترويض النمرة" فيلمى "آه من حواء" عام ٦٦ وقبله: الزوجة السابعة" عام ٥١. وعن "روميرو وجوليت" أفلام "منوع الحب" ٤٣ و "شهداء الغرام" ٤٤ و "العلمين" ٦٢. بينما لم تقترب من نصوص شكسبيريه أخرى من أبرزها "ماكبث" و "الليلة الثانية عشره" على حد ما جاء بكتابنا هذا.

وقد تناول الكتاب الأسباب والعوامل التى تقود إلى "عملية الإقتباس" فى السينما عامة كالإتفتاح على الثقافات الأخرى- والاستفادة من نجاح أفلام أو موجات أو تيارات سينمائية فى العالم كموجة الافلام الاستعراضيه أو الكوميديا الموسيقيه فى الأربعينيات والخمسينيات أو موجة الافلام التاريخيه فى الستينات أو موجة أفلام السينما السياسية الايطاليه فى السبعينيات أو محاولة تقليد نظام النجوم فى هوليوود... الخ" لكنه من الأجدر بعنوان (الإقتباس فى السينما المصرية" أن يتوسع فى إيراد ومناقشه هذه العوامل والأسباب التى تقود لعملية الإقتباس فى السينما المصرية بوجه خاص إضافة لما سبق من عوامل ليست وقفا على السينما المصرية فقط. فهناك عوامل أخرى أشار الكتاب لبعضها كعدم وجود نصوص أدبيه كافيه خاصه فى ال ٣٠ عاما الاولى



السينما المصرية.. ليست مصرية قايما ؟ خاصة وان الكتاب يشير في اكثر من موضوع إلى أن "ظاهرة إقتباس الافلام موجودة في كل انحاء العالم حتى في السينما الامريكيه نفسها.."

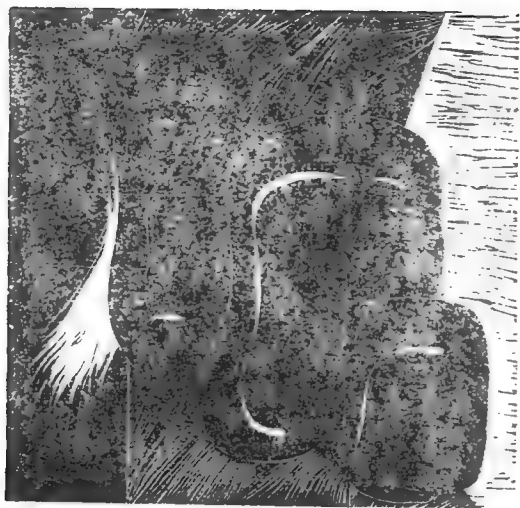
اما فيما يخص الرصيد الخاص بمجمل الافلام المصريه المقتبسه ومقارنتها بمصادرنا الأجنبية- سواء سينمائية أو أدبية- فقد حرص مؤلف الكتاب "محمود قاسم" على بيان اوجه الاختلاف بين التناول، أو الإقتباس المصري، وبين المصدر الأجنبي. وكانت المقارنة بالطبع لصالح المصدر المقتبس عنه بالنسبة لمجمل الافلام المصريه التي أشار اليها الكتاب بإستثناء بعض الأفلام القليلة، التي كانت المقارنة فيها لصالح. التناول المصري- كفيلم "نهر الحب" للمخرج الراحل عز الدين ذو الفقار والذي أنتج عام ١٩٥٨ والمأخوذة عن رواية "أنا كارنينا" للكاتب الروسي - ليو تولستوى- حيث يذكر محمود قاسم أن السينما العالمية قعدت هذه الرواية أكثر من ١٣ مرة وبالنسبة لفيلم "نهر الحب" المصري يشير إلى أنه "عمل جيداً قياساً إلى الافلام التي اخرجت عن هذه الرواية.. فقد سعى المخرج إلى الاستفادة من أجوائها الرومانسيه فقام بتغيير الكثير من أحداثها بشكل يرضى المتفرج

من الباحث أن يكون ملما بالإقتباسات والمدارس الفنية والأدبية والسينمائية وأن يكون مشاهدا جيدا للسينما وأن يكون على درايه تامه بإقتباسات النقد والبحث في الأدب والسينما.. علاوة على توافر أرشيف متخصص للمعلومات ومكتبيه سينمائية (سينماتيك.. الخ) لهذا فمحمود قاسم يقتصر على تناول جانب واحد فقط- من السينما المقارنه- في كتابه هذا وهو "الإقتباس" ونحن لا نلك بالطبع أن نناقشه في هذا الاختيار، ولكننا نأخذ على كتابه غلبه طابع الرصد والتسجيل واللجوء الى بعض التعميمات أحيانا كما أشرنا سالفا وكقوله ايضا.."أن السينما المصريه.. ليست مصريه قايما قياستنا مجموعه قليله من أفلامها التي تقترب من - ٢٥٠٠- فيلم سنجد أن أغلب الافلام المصريه مستورد من الخارج.." بينما .. اذا توخينا الدقة قليلا سنجد (ومن خلال مطالعتنا للقائمه المنشورة بكتاباه والتي بذل محمود قاسم جهدا كبيرا في إثباتها) انها تشير إلى عدد الافلام المصريه المقتبسه يصل إلى ٣١٥ فيلما كما اشرنا في بداية سطورنا، وهي نسبته لاتتجاوز ١٢٪ من جملة عدد الافلام المصريه ٢٥٠٠ وقت صدور الكتاب. فكيف يمكن لنا أن نقرر ببساطه أن

المصري.. والأرجح أن عز الدين ذو الفقار قد استعان بالرواية الروسية ورجع إلى الفيلم الأمريكى الذى أخرجه كلارنس براون لجريتا جاريو عام ١٩٣٥ وإلى الفيلم الذى أخرجه جوليان دفينيه و بطولة فيسبان لى فى بريطانيا عام ١٩٤٨. وفى رأينا لا يعيب هذا العرض الذى قدمه كتاب (الإقتباس فى السينما المصرية) للكشف عن مصادر الإقتباس للعديد من الافلام المصرية سوى ميل كاتبه فى بعض الأحيان إلى إتخاذ موقف قريب الشبه بموقف - الضبطية البوليسية- إن جاز هذا اللفظ عند رصده للافلام المصرية المقتبسة. أو على الأقل هذا ما يحسه قارئ الكتاب أحيانا، خاصة وأن مؤلفه يصرح" ووجدت اننى مصاب بحاله وسواس من أجل اكتشاف الأسماء الجديدة للمصادر الاجنبية للافلام المصرية الجديدة والقديمه على حد سواء.." ويقول أيضا"على الباحث أن يجرى وراء مصادر الافلام مثلما يفعل مخبر الشرطه.." وهو ما يضىء - فى رأينا- بعض الظلال على موضوعيته كباحث خلال عرضه لثقل هذه الافلام المقتبسة. وهو ما يسبب ايضا بعض الحيره لقارئ الكتاب فى فهم موقف- محمود قاسم- من موضوع الإقتباس فى السينما المصرية. والذى يتأرجع بين النقيضين- الرفض أو القبول- فهو حينما يصرح بأنه" لا يعتقد أن الإقتباس شئ مشين.." ولكنه سرعان ما يتناسى- تصريحه هذا- فى غمار عرضه للافلام المقتبسة. ويرجع ذلك بالطبع فى أحد جوانبه إلى هيوط غالبية الافلام المصرية المقتبسة - كما عرضها الكتاب- مقارنة بمصادرها الأصلية. ومرجعه فى جانب آخر حماسى وإنفعال الكاتب لإكتشافه

لمصادر الإقتباس فى مثل هذه الافلام. عموما نحن نتقبل هذا الحماس والانفعال من كاتبنا خاصة وأنه كاتب متعدد الاهتمامات. فإلى جانب كتاباته السينمائية وترجمات بها فهو روائى أيضا- وصدرت له أربع روايات حتى الآن- ومجموعه كتب فى أدب الأطفال فاز عن إحداها بجائزة الدولة التشجيعية منذ عامين أو أكثر. لهذا نجد أن كتاب (الإقتباس فى السينما المصرية) هو مزيج من حماسه وإنفعال الكاتب الأدبى وموضوعه وتجرد الباحث السينمائى برغم بعض الظلال القليله هنا وهناك التى شابت الأخيرة.

وأخيرا فإننا نأمل أن يكون (كتاب الإقتباس فى السينما المصرية) لمحمود قاسم. خطوه تتلوها خطوات أخرى- سواء لمؤلف هذا الكتاب أو لغيره من الباحثين- نحو الدراسة الشاملة لهذه الظاهرة- الإقتباس- فى جوانبها المختلفه والعديده. مثلما كانت الدراسة الموجزة والتى كتبها الناقد احمد رأفت بهجت منذ مايزيد عن عشر سنوات (٣) خطوة لها أهميتها فضلا عن انها مهدت الطريق وقادت مؤلف كتابنا هذا نحو الاهتمام بدراسة هذا الموضوع "الإقتباس فى السينما المصرية" كما أشار لذلك. ولا يجب أن ننسى أن العديد من مخرجى السينما المصرية الموهوبين كعاطف الطيب ورأفت الميهى وسمير سيف على سبيل المثال كانت أفلامهم الأولى مقتبسة- بدرجة من الدرجات - وهو ما يدعونا للتأكيد على أهميه دراسة- ظاهرة الإقتباس فى السينما المصرية- فى جوانبها المختلفه لتكون موضع دراسات تالية خاصة وأن كتاب محمود قاسم فى مجمله يهيد الطريق لدراسات أخرى فى هذا الموضوع.



حول مهرجان المسرح لفرق بيوت الثقافة

أسيوط ٢٧/٣ الى ١/٤/١٩٩١

محمد صفوت عبد الكريم

المخرج المسرحي / توفيق عبد اللطيف، المدرس
بمعهد الفنون المسرحية
محمود عبد الله... مدير إدارة فرق بيوت
الثقافة، بهيئة قصور الثقافة
وأختتم المهرجان عروضه مسرحية «عششان يا
صبايا» لفرقة بيت ثقافة ساحل سليم تأليف مجدى
الجلاد وديكور/ ناصر عبد الحافظ- اخراج/ حسن
الوزير... ويعتبر هذا العرض من عروض
الميلودراما التي مهدت لظهور المسرح الواقعي ثم
مسرح أبسن وتشيكوف وبرتاردشو الا أن المخرج
حسن الوزير حاول من خلال رؤيته أن يقدم لنا
فكرة ضحايا الحرب خلال فترة الإفتتاح وبعض
سليات المجتمع المصري وجرح النكسة وانكسارها
من يونيو ٦٧ إلى أكتوبر ٧٣م.
وذلك من خلال استخدامه للموروث الشعبى-

على مسرح مديرية الثقافة بأسيوط أقيم
مهرجان المسرح لفرق بيوت الثقافة بالصعيد للعام
الثانى على التوالي.. والذي شاركت فيه ست
فرق/ أبو تيج- منفلوط- قوص- سنور- بنى
مزار- ساحل سليم.
والذى شهد عدد كبير من عشاق المسرح الذين
تابعوا العروض يوميا، كما شارك فى الندوات التى
كانت تقام عقب العروض لمناقشة عناصر العرض
المسرحى والتعرف على ايجابيات وسلبيات فرق
الهواة التى أصبحت أملا فى ظل أزمة المسرح
شارك الاساتذة:
الدكتور/ أحمد العشرى، المدرس بشعبة
المسرح- بكلية الآداب جامعة عين شمس
الأستاذ/ صفوت شعلان، الناقد والكاتب
المسرحى

علاقة (شفيقه- متولى- الأب- غاوى) معتمدا على المبالغة والصدفة وتصوير رثاء الذات مخاطبا للوجدان البكر فى الذات الانسانية. وطرح أشكال الاستلاب للعرض والأرض من لصوص الانتفاع كعماد موضوعى.

وجاء الديكور بسيطا مع توظيف امكانيات تمثلى الفرقة فى رسم لوحات متتابعة لصورة (الخوف- الحب المجهض- الغربة- الموت- التشيؤ «تحول الانسان الى شئ»- الاستلاب الاجتماعى) ومن خلال الحركة الواعية على خشبة المسرح يتحول الجميع فى نهاية العرض إلى غرباء والتي نجح المخرج فى تجسيد رؤيته.

«قولو لعين الشمس»

وقد أفتتح المهرجان بعرض لأقدم فرق أسبوط (فرقة أبو تيج المسرحيه) لتقدم بأيقاع هادئ ولجو المخرج محمد المصرى إلى الأشكال التعبيرية وتوظيف اغاني التراث بأيقاعاتها الحزينه والإضاءة البسيطة فى رسم لوحات تعبيرية ليقدم لنا (قولو لعين الشمس) تأليف/ نجيب سرور معتمدا على منهج المسرح الشامل (الغناء- التمثيل- التشكيل- المايه- الاداء الفردى والجماعى مستخدما الكتل التشكيلية فى جدل الكتلة والفراغ مع الديكور البسيط لقرص الشمس عليه إنسان مصلوب ليجمع بين الملحمة- الإسقاط السياسى- التسجيلية... وقد استطاع المخرج محمد المصرى أن يطرح بهذا الشكل الملحميه البرهنتيه وأن يوظف الحركة المسرحية وقدرات الممثلين العاليه (عليه الراى- حمدي- بهيه- الكورس) فى تصوير الجرح العميق فى الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٧٠م من خلال طرح (الانكسار- البراءة- الخوف- الرعى) ويستمر العرض فى هذا التناقض والتناغم البسيط حتى النهاية بالمشهد الدامى قزيق العلم جرح النكسه ليقدم المخرج/

محمد المصرى عرضا من عروض الكوميديا السوداء والتي أكدت أننا أمام مخرج موهوب واع له رؤيته الخاصة بعرضه الذى حقق المتعة الحسية والبصرية لجمهوره

* وجاءت فرقة سنورس المسرحية لتقدم مسرحيتين «بسر القمع» لعلى سالم- «سيادة المحافظ على الهوا» لسعد الدين وهبه أخرجا/ عزت زين.

وقد طرح العرضان موضوعا واحدا هو البيروقراطية وبعض الأشكال الأخرى لسليبيات المجتمع واستطاع المخرج أن يقدم من خلال قطع الديكور البسيطة والمؤثرات الصوتية والموسيقى الهادئة والإضاءة السريعة الساخنة وتوظيف قدرات الممثلين الهواة وبشكل بسيط شكلا من أشكال النقد الاجتماعى «المثقف البسيط» «المثقف الإتهازى» «المثقف المحبط» «الموظف الخالم بأحلام صغيرة» إصطدام الأحلام الكبيرة بالبيروقراطية- وانحطاط قبسة العمل فى مجتمع تحكمت الإتهازية.

مشهد الشارع وفرقة قوص المسرحية:

رغم ظهور مسرح الحلقة والتمهى فى أوائل السبعينات فى شكل جماعات مسرحيه «ليلى سعد، ناجى جورج- عبد الرحمن عزنوس» الا أن فرقة قوص المسرحية قدمت فى هذا المهرجان شكلا بسيطا لمسرح الثقافة الجماهيرية بعرضها لمسرحية «مشهد الشارع» تأليف/ صالح سعد والذي قدمته بقاعة المعارض بقصر ثقافة أسبوط فى شكل حلقة. واستطاع المخرج/ بصرى السيد وببساطة شديدة فى قطع الإثاات والاضاءة غير المفتعله فى التعبير عن هموم وآلام الجماهير من خلال طرح قضية الظلم وأدانة القهر والظلم الاجتماعى وتحول بعض القضايا الإنشائية إلى مشروعات اقتصادية وانهيار العديد من قيم وعادات المجتمع معتمدا على المنهج البرهنتى محققا نوعا من التظهر

الأرسطى من خلال إيقاع هادئ وحركة بسيطة وأعيه وأداء متميز متفجر بالحياة لمثلثي الفرقة والذي أحدث قدرا من المتعة وطرح التساؤلات وعلامات الإستفهام للتفكير فيما طرحه العرض للجمهور الذي سعد به.

سعد اليتيم وفرقة منفلوط المسرحية:

قدمت فرقة منفلوط المسرحية للمؤلف/ محمد القبل مسرحية «سعد اليتيم» فى شكل احتفاليه سامرية حكاوياتيه حاول المخرج حمدي طلبه أن يطرح دور المجاذيب فى صنع تاريخ مصر السياسى والصراع بين الخير والشر والحيل التى يستخدمها البعض فى الوصول إلى السلطة ورغم أن النص الدرامى غير محكم وأبعاد الشخصيات غير واضحة إلا أن المخرج حاول أن يعتمد على بعض العناصر الأخرى من موسيقى وأشعار مع توظيف الأداء الجيد للممثلين- إلا أن ديكور العرض التجريدى لم يكن مناسباً للموروث الشعبى والذي أحدث نوعاً من الانفصال بين الصالة والخشبة إلى جانب إيقاع العرض البطيئ. فى عنصر الحكى بين الراوى والممثلين وكان على المخرج أن يطرح عرضه فى شكل يلائم الإحتفاليه الشعبى لكى يحدث نوعاً من التلاحم بين الصالة وخشبة المسرح.

* تفريله وفرقة بنى مزار المسرحية:

وكانت المفاجأة فى هذا المهرجان هى إحدى فرق محافظة المنيا والتي كادت مشكلاتها المادية تحول بينها وبين الوصول إلى هذا المهرجان وهى فرقة بنى مزار المسرحية التى قدمت قصيده دراميه للشاعر الدكتور/ يسرى المزيب (تقريبية عبد الرازق الهلالى) والتي أخرجها أحمد فرغلى.

معتمدا على البساطة والقدرات العاليه للممثلين العاشقين لفن المسرح وبحس عال متميز وتلقائيه داغته استطاع أن يقدم لنا مجموعة

لوحات تعبيرية سريعة متتابعة.
نوية عمل وتوكل على الله
نوية فشل واستلاب
نوية سفر
نوية عودة فى كفن

نوية زواج وكفاح من أجل الوطن
نوية غربة واغتراب وتغرب وفشل

حيث جسد المخرج/ أحمد فرغلى بديكور بسيط وموسيقى هادئة نابغة من هذا التراث «ناى- إيقاع» وأضائة جيدة ساخنة أحيانا وبارزة أحيانا أخرى وأداء متميز وفى لوحات متقنة فنيا ودراميا التقريب على المستوى الداخلى والخارجى ومن خلال البساطة فى الشكل والتشكيل- الحركة والاداء- الشعر والتجريد- الدراميه- التعبيريه- الملحميه التمجيلية- والتجريب فى عنصري الزمان والمكان فى قالب الكوميديا السوداء ليقدم لنا هموم الوطن الخوف- الغربة- القهر- فى الداخل والخارج- الفشل وبحس واع لمخرج متميز فنيا وسياسيا الذى كان اكتشافاً لمسرح الثقافة الجماهيرية والمدرک لرسالة المسرح.

كلمة حب لكل عشاق المسرح ولكل حبة عزق تسقط من أجل إثراء الحركة المسرحية فى كل ريوح وأقاليم مصرنا الحبيبة



إصدارات جديدة

قصة «الريش» لسليم برهكات:

قلب كركدي لا ينفخ على انتحاره جمالا

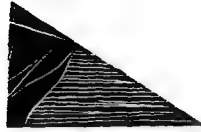
للشاعر الكركدي أحمد خاني، حتى أحداث محاولة إنشاء الجمهورية الكردية الأولى في عام ١٩٤٦، تحت اسم مها باد، بقيادة القاضي محمد.

والكاتب سليم برهكات قدم من قبل رواية فقهاء الظلام (١٩٨٥) وأرواح هندسية (١٩٨٧) عدا ستة دواوين من الشعر، وسيرة ذاتية في جزئين. وتأتي روايته الثالثة «الريش» الصادرة مؤخرا عن دار بيسان بقمصر، لترسي أسلوبها لغويا وروائيا خاصا بالكاتب، ظهر منذ بدايته الروائية في فقهاء الظلام.

في «الريش» يتحد البطل مَمَ آزار بحيوان ابن آوى، وبالفزال الذي خدع بهرام في الأسطورة، ويتحدث مع الطيور والأشجار والنهر، ويسمع سهراب كردستان ركضا على قوائمه الأربعة، لترده الطلقات من الجهة التركية، وعين يرتد بسريه في اتجاه الحدود السورية. يكون صف من البنادق في انتظارهم. يشرد الحيوان/ مَمَ آزار في العراء المضى، كما لا يليلق باهن آوى أن يفعل. ويتداخل

على قسراء رواية «الريش» للكاتب سليم برهكات، أن يمتلكوا قدرات زائري حدى آزار، بائع القماش، ووالد مَمَ آزار بطل الرواية. هؤلاء الزوار الصاخبون، رغم دخولهم الهادئ من البوابة، والذين «يخلطون» في انفعالهم بعد كؤوس الشاي الأولى- الواقعة التاريخية بالواقعة التاريخية، والأختلاق بالموثوق».

أما الباحثون عن رواية بالمعنى المألوف، أو حتى بالمعنى المألوفة كلها، فلن يجدوا أشخاصا، بل «مصائر منتخبة للإشكال القدرى» منهم مهملو الأسماء، ومن لا يظهرون أبدا في الرواية. ولن يجدوا مكانا واضحا، بل قرى كردستان الممزقة بين الدول العنصرية القمعية، وجزيرة مجهولة تتحدث اليونانية، وأبطالًا تتناثر مصائرهم بلا ترتيب زمني، أو سياق روائي... حتى «الواقعة التاريخية» التي قلأ الرواية، تأتي دونما سرد تاريخي بالمعنى المعروف، رغم زحام التواريخ والأسماء الكردية، منذ أبطال ملحمة «مَمَ وزين»



الأثنان، مم آزار الواقف خلف أبيه، والحسيوان الراكض في اتجاههما، عندما تنفجر طلقة الأب في ساق ابن أوى، يصرخ مم خلفه، ويقع محسرجا من الألم. «كان ذلك هو الدفق الأول الذي جعل مم متعددا على نحو لا حصر له، فانسلت عن ظهر أنثاه متمبهاً من مستقبل شهوته التي تخصه له نسله واحداً واحداً، بطنين ساخر، ثم رفع وجهه المستطيل عالياً، ليلطق عربلاً مشبعاً بانكساره».

وتقدم الرواية عبر السرد المتقطع، المأساة التي يتعرض لها الأكراد، وتبدو الروح الكردية مفعمة بالتمرد والإنكسار، وقد بُعثت من خلال المذابح والمطاردات. أما كيف تلاحم هذا التاريخ وتضافر في نسيج «مصائر» الرواية المحيية، فتلك هي خديعة سليم بركات الفنية الناضجة، التي تقدم تجسيرة رائدة بحق. هاهنا حكايات حمسدي آزار لزازريه، تطل منها وجوه أبطال كردستان، الذين استشهدوا في المحرقة الدولية، في لمبة الأمم التي ساهمت فيها حتى دول من الشمال الأفريقي. هذه الحكومات التي تقاسمت قلبه الكردي «ذا المصبات التي تنتهي أنهارها إلى البحر الجنوبي المفضي إلى الخليج، لاتقبل تسليم جثث الكرد إلى ذوبهم إلا بعد دفع «نفقات الإعدام»!

وإذا كان الأمر هكذا، لماذا لم يفكر مم آزار في الانتحار؟ «سأنتحر اليوم». يقول مم. ويتهيباً للإنتحار، بعد ست سنوات من الإنتظار

العيش «لرجل الكبير». وعندما يخرج ملابسه كلها من الحقيبة الجلدية، تملو ريشة رمادية صغيرة، تدور حول نفسها، وتتمايل في انحدارها، حتى تستقر على القاع. إنها ريشة واحدة مثل انتحاره المزعوم. اينتحر الإنسان مرتين؟ «لست مزمعا على القيام بأي ترتيب يضفي جمالاً على انتحاري، بل سأقدمه كما هو، انتحاراً محضاً، عنيفاً بما فيه من شهوة إلى الكمال الأخرس الذي يلي الجسد بشيرين اثنين أو الكمال الذي يستيقظ في الجسد، إذا هذأت ثائرة الدم. سأنتحر هي على كل ركن في البيت... سأنتقل بنزفي من غرفة النوم إلى المطبخ إلى غرفة الجلوس إلى ردهة البيت، إلى أصص النباتات القليلة، ولن أنسى المحيطان. سألقى حفنات عليها، كلما امتلأت واحتاى بالدم».

يبادل الكاتب بين الحواس، ويكسر منطق اللغة «أسمع طيران الحديقة- أشمع قلبي الحيوانات- نظرات نباتية- ينتشقون الجفاف القادم من أعماق المياه». وتتضافر الصورة الشعرية مع الصورة السردية، لتقدم أكثف ما يمكن للغة تقديية «يتناثر الجمر كالحياض في ذاكرة الليل المرجلة- أغشية التراب المنسوجة من مصادفات حبكتها الريح- ترفع بنات آوى أعناقها صوب المقبرة الكبيرة التي تتبرج فيها النجوم- تقدمه الخفيف كروح مجتهدة في ترتيب اتساعها- النجوم الساذجة التي تبوم اتفاقاً ساذجا مع خلدها- كانت الخلقية حبوراً من

الماء يتوالد زبداً عن زيد، وانسياباً عن انسياب،
وتمازجاً عن تمازج، إلى مالاتهاية..»

ومن بين أبطال كردستان المغدورين، تحكى
الرواية عن إسماعيل سمكو آغا، الذى قتل فى
السجون، ولم يستطع أن يهرب، ذلك أن الله لم
يجعل للكائنات أجنحة كي تطير.. يصرخ
إبنه «لا أجنحة لأحد، مادام أبى لم يستطع الطيران
من سجنه». وفى نهاية الرواية، كان «دينو» توأم
مم فى الطريق إلى مواعده، عندما هتف به مم فى

صوت مرتعش «استعمل جناحيك يا أخى..
استعمل جناحيك». فالتفت إليه دينو للمرة الأولى
منذ خروجه من ساحة البيت، وهو يبتسم ابتسامة
لا ترى «ليس الآن يامم» ثم انحدر أعماق فى
القrag، ماضياً يتقدم الظلام، ويتقدمه إظلام.

محمد موسى

يتطور حول عدد من المحاور والمؤشرات الابداعية، مثل الاهتمام "ببناء" العمل الفني وشحنه بالأسوار المتعددة والمستويات المتداخلة، ومثل استحلاب الطاقات الممكنة في أداته (اللغة العامية) لغوياً وموسيقياً وصوتياً، ومثل تضفير النص بالحس الشعبي والرمز الأسطوري والتراث القديم والحديث: شعبياً ورسمياً وتاريخياً وأدبياً.

على أن سعى ماجد يوسف، كشاعر عامي، يصبح أكثر مشقة ومخاطرة عن سعى أقرانه الشعراء، نظراً لخصوصية ظاهرة شعر العامية المصرية الحديث وارتباط نشأتها وتطورها ووظيفتها - في تصوّر البعض، إبداعياً وتقدياً- بفاهيم وظروف ومعايير نقدية صادرة، لبعض الوقت، رؤى التجديد والتطوير والتحديث، وقللت (على كثرة الشعراء العاصيين في سنواتنا الحاضرة) من انفلاتات الإبداع ومن شهوة الإضافة المتميزة.

ومن هنا فإن ماجد يوسف يكاد أن يكون نسيجاً وحده، في جسم الحركة الشعرية العامية الشابة في مصر دون أن نتجاهل - بالطبع - أحاداً معدودين من شعراء هذا الصنف الشاب، يحاولون أن يعطوا لعملهم مسحة خاصة، وإن تباينت بينهم درجات التحقيق في التطبيق الإبداعي.

ووجه المشقة والعسر في طريق المجدد في مجال القصيدة العامية، ناتج من شيوع المفاهيم النقدية التي ترى أن "ضرورة" الكتابة الشعرية بالعامية هي التوجه المباشر "للعامة"، وتحقيق أعمال فنية تصل إلى الناس (الجماهير) مباشرة،

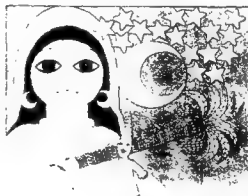
«تعاشيق» ماجد

يوسف المصرية

أشعار بالعامية

تعاشيق مصري

ماجد يوسف



الغد

ماجد يوسف واحد من الشعراء المصريين الشبان، الذين يسمون - بشجاعة ودأب- إلى أن يقدموا مذاقاً شعرياً مختلفاً عن الصفوف الشعرية السابقة من أجيال الشعراء المحدثين.

ويمكن لمتابع شعر ماجد يوسف (وهو يستخدم اللغة العامية) أن يلحظ أن عمله الشعري، حتى الآن (ديوان مسجل مستعجل من سيناء، ١٩٧٤ - ديوان: ست الحزن والجمال، ١٩٨٠)

عبر قضاياهم المباشرة.

أليست مكتوبة بلفتهم؟!

الكلى هو استلهاهم الحسّ الشعبي، في الروح وفي الأداء.

فهى تتناول العديد من الظواهر والطقوس الشعبية، بما لها من خصائص وسمات يفوح منها العبق القديم.

والشاعر يصوّر هذه "الحالات" الشعبية- مكانية كانت أو زمانية أو اجتماعية- بروح المغنى الشعبى القديم؛ بمأسويته وخفة ظله فى آن، فى إهاب من سرعة الحركة وتدفق الإيقاع والتقفية المحبوكّة المتواترة.

وهو، من خلال ذلك كله، يجسد دوران الزمن نحو اندثار بعض هذه المظاهر الحسية، ويسلط الضوء على حال أصحابها الراهن (البياتولا- القرداتى- الحنطور). وكيف كان تطور الحياة المصرية التكنولوجية (والاجتماعية والأخلاقية) ظالما للعديد من هذه المظاهر التى مضى زمانها الجميل (الثقة- العود- الحنطور- العرقوس)

مثل هذا النهج فى الالتقاط والتوجيه، سيثيرك مباشرة بالتواصل الحميم مع مناطق أصيلة وعميقة فى تراثنا الشعبى والشعفى، فكأنها مواصلة واتصال متجدد لتوجهات سيد درويش وجهده المبدع فى التغنى بمثل هذه الحالات والأنماط والنماذج الاجتماعية والبشرية (الترحيلة، الفواعلية، الهنائين الصيادين).

إن هذه "التعاشيق" الفيّاضة بحب مصر وترباها وملامحها الشعبية، تدلنا خير دلالة على أن شعراء هذا الجيل ليسوا منقطعى الصلة بتراتهم، كما يتصوّر البعض، باستسهال واقتراء. كما تدلنا على أن شعراء هذا الجيل ليسوا - كما يتصوّر البعض كذلك- مفتقرين إلى الرؤية الواضحة التى

من هنا، فإن مهمة الشعر تصبح شاقة: معاكسة ومناقضة مثل هذه المفاهيم الشائعة المستقرة المبدولة.

لم يصدر ماجد يوسف عن هذا التصوّر الضيق، الذى يتجاهل أن الشعر شعر مهما كان من أمر لفته، وأن تناول الشعر لقضايا الناس له "كيفية" الفنية وتبدياته المختلفة، التى تتباين- بالضرورة الشعرية- عن التبدييات غير الفنية. ومن ثمّ، فقد اتسعت تجربة ماجد لتسح- إلى جوار التعبير عن قضايا الناس بكيفيات فنية- قضايا كونية ووجودية وإنسانية شاملة، فى سياق يحتمل خبرات ثقافية ومعرفية واسعة، متوسلاً بالمرور والأساطير، موحياً بالرمز غير المفضوح وبالصورة غير المكرورة

لقد نأى عن "الخطاب النشيدى العمومى" إلى التعبير عن هموم ذات نفسه الشاعرة، باعتباره مشقفاً من مشقفى هذا العصر، يدرك تناقضات حياته الاجتماعية والسياسية والبشرية، ويدرك مأساة الإنسان فى هذا العالم المركب غير العادل، ويعبر - من خلال كل ذلك - عن شوق جماعته البشرية، الصغيرة والكبيرة، إلى الحرية والعدل.

فتجربة ماجد يوسف تجربة خصبة عريضة. ولكن "تعاشيق مصرية" والمجموعة التى صدرت مؤخرًا عن دار الغد المصرية «تجربة ذات طبيعة خاصة، ضمن هذا السياق العريض، فملحها



يعينون بها موقفهم في الحياة، وليسوا هارين إلى
ذواتهم المعلقة.

وقيل كل ذلك، فإن هذه المقطوعات الغنائية
الحاذقة، تدلنا على أن شعراء هذا الجيل يتصلون
برصيد وتراث آباؤهم الابداعي.

إن نسفاً دقيقاً - كالحبل السري - يلضم معاً:
الشاعر الشعبي، ومنشد، الربابة، وعبد الله
النديم، وسيد درويش، وديع خيري، وفؤاد حداد،
و"تعاشيق" ماجد يوسف، في عقد طويل منظوم
ومشغول من الروح الشعبية المذابة شعراً "يعشق"
الروح الأصيل بالروح الأصيل.

روح الشاعر، بروح الوطن.

إنها "تعاشيق مصرية" بحق.

حلمي سالم



لفاروق شوشة

و«أدب ونقد» تتقدم بتحية خاصة إلى هذا الجهد والدأب الذي تنتهجه مجلة الشعر، وتتمنى لهذه المجلة المتميزة مزيد من التقدم والأنتشار.

حواشيه الجهنم

للشاعر أسامة الدناصوري صدر عن مطبوعات «مصرية» ديوانه الأول حراشف الجهنم يضم عشر قصائد قتل بحجرة الشاعر الفريدة والتي تجعل القارئ أمام شيء مختلف وأمام شاعر يتعامل مع عالمه من زاوية- رغم جفافها- تبدو ثرية وأخاذة يقول اسامه في قصيدة رأساً لرأس:

تثقبني أحياناً أهر الوقت
وتنشرني الكابه على نجيلها
ولا أجف

معجون بوسخكم المقدس
أيها الملعون

كيف لم تسقطوا كلاها تكم في اثرى؟
ألا تصلكم حشرجتي!

الشعر تواصل تألقها

«الشعر في العالم» هو المحور الرئيسي في العدد الأخير من مجلة الشعر التي تصدر عن اتحاد الأذاعة والتلفزيون ويشرف على تحريرها الزميل أحمد هريدي

والمحور يشمل قصائد من نيكاراغوا وأمريكا اللاتينية والمكسيك وروسيا وأفريقيا ويوغسلافيا والمجتراتا ورومانيا والصين وقام بالترجمة. عبد اللطيف عبد الحليم وعلاء الديب وطلعت شاهين و بشير السباعي ومحمد المنباطي وجمال الدين سيد ومفروح كريم ومحسن الحيايط وأحمد هريدي. بالإضافة إلى مقالين للدكتور عبد القادر القط ود. محمد عناني. حول ترجمة الشعر ومشاكل ترجمة الشعر

كما يضم العدد مجموعة كبيرة من القصائد الشعرية

ومقال هام عن لؤلؤه المستحيل للدكتور سيد البحراوى كتبها إبراهيم فتحي. وسيرة شعرية

هشام قشطه: ذاكرة القروي

للشاعر المتميز هشام قشطه صدر عن دار النديم ديوانه الاول ذاكرة القروي والديوان يتقسم إلى قسمين رئيسيين. رحلة القروي وذاكرة القروي في القسم الأول يقدم قشطه قصائد من الشعر الموقع تنبئ في معظمها ملامح عالمه الشعري الذي يتميز بالبساطة. وفي القسم الثاني يزداد عالمه رحابة في مجموعة من قصار القصائد الثرية الجيدة التي تعتمد في عدد كبير منها على اصطياح لحظات متوهجة من الطفولة بلغة في حجم هذا المخزون.. ولكنها في حاجة إلى الصبر أكثر..

يقول هشام في قصيدة الغزل :

كان جدي يغزل طاقية صوف
وكتبت أسمعه ماحفظت من «الكتاب»
فجأً

سرى الرعب في جسدي
اذ رأيت خالين لي
يشهر كل مطواته للأخر
وكان دم
قصرخت:

جدي
لكنه كان منهمكا في غزله

ذاكرة القروي



هشام قشطه

شعر

«الناقد»: الجدية لعفيفي مطر

فى أوسع حزمة يقوم بها أدباء وصفكرون وشعراء عرب دفاعا عن حرية شاعر. افتتحت مجلة الناقد اللتوية ملفها (فى عدد مايو) بكلمة تحت عنوان «أهل القلم وأهل السلطة» نهت فيها إلى أن الشاعر محمد عفيفي مطر هو بالنسبة إليها سجين ضمير، وتوقفت عند ملايسات اعتقاله متسائلة ومشيرة إلى ذلك الصمت الذى رافق اعتقاله، وذلك التردد والتباطؤ اللذين أفصحت عنهما الحركة الأدبية العربية فى موقفها من أمر الاعتقال. وما جاء فى كلمة الناقد:

(فى كل الأحوال، وأيا تكن اسباب اعتقال الشاعر محمد عفيفي مطر، وأيا يكن موقفنا من هذه الاسباب. فإن «الناقد» كمجلة تمنى بحرية الكاتب ترى فى هذا الاعتقال، من حيث المبدأ، جريمة ضد حريات كفلتها لائحة حقوق الانسان لكل مواطن فى وطنه، فكيف اذا كان المواطن شاعرا مبدعا وصاحب قضية، هى فى جوهرها، فكرية وجمالية.

وفى ظل الغياب القادح للصوت الحر أكان هذا الصوت فردا أم نقابة أو اتحادا عربيا جامعا للمبدعين. فإن «الناقد» تجدد نفسها ملزمة، أكثر من أى وقت مضى، بأن تكون منبرا مسؤولا فى تصديه لعسف أهل السلطة، دفاعا عن كرامة أهل القلم وحريتهم فى الإبداع والتعبير. (٠٠٠)

و«الناقد» انطلاقا من مبدأ دفاعها عن حرية الكلمة أولا، وتقديرها لمكانة الشاعر فى الثقافة العربية الحديثة ثانيا، تجهر بصوتها وأصوات المبدعين العرب: الحرية للشاعر محمد عفيفي مطر.

وقد شارك فى هذه الحملة: أدونيس وخالدة سعيد والياس حنا والياس وأمجد ناصر وأنسى الحاج وجابر عصفور وجميل حتمل وجليى سالم وسليمان فياض وسميح القاسم وشاكر لعبى وشفيق مقار وصبرى حافظ وقاروق عبد القادر

وكمال أبو ديب ومحمد برادة ومحمد سليمان ومحمود أمين العالم ونورى الجراح.

وجدير بالذكر أن الناقد شهرية تصدر من لندن وتعنى بالفكر والإبداع العربى الحس، ويرأس تحريرها رياض الرئيس، وهى متنوعة- منذ عدة شهور- من دخول مصر.



مع الباعة
عدد مايو من

اليسار

ديمقراطية عقلانية / اشتراكية

اتفاق سرى بين الحكومة والصندوق

- إنفلات الاسعار.. وتخفيض فعلى للأجور
- الموقف الصحيح من عدوان السلطة
- عمال مصر يواجهون ثلاثة تحديات

«محمود نور الدين» عاشق لمصر... ومقاتل ضد اسرائيل

أمريكا تحصد الفشل.. بعد انتصارها فى الخليج!!

حوار صريح مع المعارضة العراقية

- * جبهة «الاستيطان الاسرائيلى» تتحرك لمواجهة بىكر»
- * المعارضة السودانية تلتزم بالعمل السياسى والعسكرى معا.
- * عبدالله الجلادين.. «قصة عنيد».. شهادى عظيمة»
- * «فاتن حمامة» وضمير أبلة حكمت.. امرأة لكل العصور

واقرا لهؤلاء:

أمنية النقاش- أحمد يوسف- أحمد الحميسى- د. جلال أمين-
حسن بدوى- د. رفعت السعيد- سمير كرم- صلاح عيسى-
عيله الرويتى- د. فاطمة فرحات- فريدة النقاش- ماجدة موريس-
محمود الحضرى... وآخرون

رئيس التحرير: حسين عبد الرازق

فيلم الموسم

ببساطة تامة اعترف حمدي سرور، مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية، فى حديث أدلى به للزميل محمد الحنفى، ونشره المصور فى الأسبوع الماضى، بأن المنتجين الذين أفسدوا السينما قد اخترقوا الرقابة وجندوا نصف الرقبا للعمل لحسابهم، وأنه طلب أكثر من مرة من وزير الثقافة نقل هؤلاء الرقبا، ولكن أحدا لم يستجيب له.

ومايجرى، طبقا لما رواه حمدي سرور، قريب الشبه بأفلام حسن الامام، حيث يظل بطل الفيلم الطيب يطارد عصابة من الأشرار، يتحايلون على التصريح بتصدير وعرض الأفلام الهابطة من وراء ظهره، أو على توريظه فى الموافقة عليها، أو احراجها بإظهاره كرجل متشدد «ونكدى» وقاطع أرزاق، بينما لايكف هو عن كشف لأعبيهم ومحاولة كف أذاهم عن الذوق العام.

ومن حسن الحظ أن الرقبا، وعددهم ١٥ رقبيا، قد انقسموا إلى نصفين، شكل أولهما عصابة يتزعمها مدير إدارة الأفلام العربية، يعمل أفرادها بصفة «مشهلاتية» لبعض المنتجين الفاسدين، أيمانا بالقول المأثور «فتح عينك تاكل ملين». لذلك يتعمد الزعيم اختيارهم لمراقبة أفلام منتجين بعينهم قتلى، بمشاهد العنف أو العرى أو التفاهة، فيحشدون تقاريرهم بعبارات الاشادة بالفيلم، ويوصون المدير العام بالموافقة على عرضه، فيحرجونه أو يمررون سيناريوهات بعض الأفلام الهابطة، فلا يستطيع الاعتراض على عرض الفيلم بعد تصويره، أو يسريون الأثنين من وراء ظهره، إلى شاشات العرض.

أما النصف الثانى من الرقبا الذين يصنفهم مدير الرقابة بالشرفاء أصحاب الضمان، فقد انضموا إلى «السجيع» حمدي سرور، واستطاعوا أن يكشفوا له بعض خطط العصابة لترميز أفلام المنتجين الفاسدين، فشاهدها بنفسه وأوقف عرضها.

والمشكلة الآن أن حمدي سرور عاجز عن التصدى لعصابة أفلام تفتيح العين وأكل الملين، لأنه لا يستطيع أن يقرأ بنفسه ٧٠٠ سيناريو ويشاهد ٦٠ فيلما، فضلا عن قراءة نصوص آلاف الأغاني وعشرات المسرحيات. ومعنى هذا العجز أن العصابة ستواصل تشهيلاتهما إلى الوقت الذى يل فيه اللوا فاروق حسنى الاستمتاع بمشاهدة هذا الفيلم المثير، فيقرر أن يضع له نهاية قد تكون على طريقة حسن الامام، بالقبض على العصابة، أو على طريقة هيتشكوك بالقبض على السجيع، وبذلك ينتهى عرض فيلم الموسم «عصابة الرقابة يابا».

صلاح عيسى

الإصدار الأول من سلسلة
كتاب ادب ونقد
سلسلة فصلية تعنى بالإبداع المتميز والمعرفة التقدمية الجديدة

تصدرها مجلة
ادب ونقد
حزب التجمع
الوطني
التقدمي
الوحدوي



رحلة
الكاتب الكبير
كازانتزاكيس
إلى مصر (القاهرة،
الصعيد، الاسكندرية،
سيناء) عام ١٩٢٧.
ترجمة: محمد الظاهر،
منية سمارة.

كميات إضافية مع الباعة
الآن بالأسواق

٧٠
يونيو
١٩٩٠



ملف
الأدب الجديد
في السعودية
يوسف أدریس ..
وهذا وجهه المضيء

اسلام النفط
والحدائث

محمد عبد الوهاب :
النهر الخالد



أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

السنة الثامنة/ يونيو ١٩٩١ العدد ٧٠/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر

الرسوم الداخلية من أعمال الراحل الكبير الفنان: سعد عبد الوهاب



المستشارون

د. الطاهر أحمد مكى / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى / د. عبد
العظيم أنيس / د. لطيفة الزيات / ملك محمد العزیز
شارك في هيئة المستشارين الراحل الكبير د. عبد المحسن طه بدر

المراسلات: مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت: ٣٩٣٩١١٤،
٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس (الأهالي): ٣٩٠٠٤١٢ / فاكس (اليسار): ٣٤٤٢٠١٣ /
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيهاً / البلاد العربية ٧٥ دولار للأفراد ٢٠٠ دولار
للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٥٠ دولار / باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد /
المقالات التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر /
أعمال الصف والتنضيد: نعمة محمد علي ، صفاء سعيد (مجلة اليسار)



رئيس التحرير
فريدة النقاش

مجلس التحرير
ابراهيم أصلان
كمال رمزي
محمد روميش

رئيس مجلس الإدارة
لطفى واكد

مدير التحرير: حلمي سالم
سكرتير التحرير: ابراهيم داود

فى هذا العدد

- افتتاحية : لو كانت الأبواب مفتوحة..... فريدة النقاش ٥
- يوسف إدريس: للقهر وجهان، وهذا وجهه المضى.....فاروق عبد القادر ١١

١٨ هلف: الأدب الجديد فى السعودية

دراسة: اسلام النفط والحداثة د. جابر عصفور
قصص: فهد العتيق/ يوسف المحيىيد/ أحمد بوقرى/ هناء الحسينى.
قصائد: عبد الله الصبخان/ محمد جبر الحري/ أشجان الهندى/ محمد الشبيتى/ على الدمينى.
ندوة: تضايها الواقع الابداعى فى السعودية- اعداد: أحمد بوقرى، غسان الخنيزى

الحياة الثقافية

محمد عبد الوهاب النهر الخالد: تحقيق مجدى حنين وإبراهيم داود/ برتولد بريخت يهيم على المدينة، خطوة فى الاتجاه الصحيح: رسالتان من أوجسبرج والاسماعيلية: كمال رمزي/ المؤقر السادس لادباء مصر فى الاقاليم: حلمى سالم/ حلقة بحث النقد السينمائى: واقع وأفاق: زكريا عبد الحميد/ دراما تلفزيونية: «الوقف» بين مسئولية الطفلة واختيارات الضحايا: ماجدة موريس، «الوسية» رؤية أدبية أم سيرة ذاتية (ندوة): سليمان شفيق/ مثنوية محمود مختار صاحب «نهضة مصر»: سامى الهلشى/ حرية محمد عفيفى مطر: أحمد جودة، ادمون شحاتة (قصيدة)، ا.د./ هل مات حجاج.. الكلمة النفسية، حسن نور/ مستابعات واصدارات جديدة.

كلام مثقفين: لاشئ يهم.....صلاح عيسى ١٤٤

إفتتاحية

لو كانت الأبواب مفتوحة

فريدة النقاش

تأخر ملف الأدب فى الجزيرة العربية كثيرا، ولو أننا انتظرنا حتى نستكملة كما خططنا له لما وجدقوه بين يديكم الآن، ولهذا نعتذر مقدما عن غياب عدد من الأسماء لايحوز أن تغيب، وعن ماقد يشويه من اقتصار وعجلة.

وكان دافعنا لهذه العجلة هو الرغبة فى أن ننصت- بعد كل الذى جرى- لنبض قلب الجزيرة العربية، على أى الايقاعات يدق وبأى الأشواق يمتلئ.. بعد كل الذى جرى؟ ولو أننا بدأنا بالسؤال الذى إعتاد أن يبدأ به الكثيرون:

ترى هل ذهبت سكرة الانتشاء بالثروة، وجاءت الفكرة المؤلمة؟ فإنما نضل ضلالا مبينا لافحسب لأننا نظلم الشعراء والقصاصين ونضعهم فى سلة واحدة مع المستهلكين الشرهين السفهاء.. وإنما لأننا أيضا ننساق وراء فكرة خيالية لكنها شائعة وهى أن كل سكان الجزيرة العربية والخليج يلعبون بالفلوس، وأن فوائض النفط قد عمت بخيراتها على الكل، وهو ماينفيه الواقع.. فضلا عن أن الأعمال التى تقدمها تهجو الاستهلاك السفیه أیما هجا..

أن مجتمع الخليج والجزيرة العربية هو مجتمع رأسمالى تبعى تسلطى كما يصفه أستاذ علم الاجتماع الكويتى «خلدون النقيب» وقد أخذت الرأسمالية تتطور فيه فى كل الإتجاهات، وهو التطور الذى لابد أن يقضى مع عوامل ذاتية أخرى الى سقوط البناء القمعى المحكم الذى يستند إجماعيا لهما العنصرية والقبلية والاقطاع.

وتعرف قوى التخلف جيدا أن هذه اللحظة قادمة وهي تحتاط لها ، وتحاول الآن أن تقدم بعض فتات الإصلاحات خاصة بعد أن تكشفت تبعيتها بصورة غير مسبوقة.

يقول الدكتور جابر عصفور في دراستنا الرئيسية لهذا العدد: «وأحسب أن المجتمع في الخليج والجزيرة قد وصل إلى مشارف هذه اللحظة، وأن عنف الإستجابة المضادة للحدثة (الرأسمالية)، والنيرة الهجومية عليها يرتبطان بالشعور بهذه اللحظة المزدوجة، والخوف من أن يصل التناقض بين طرفيها إلى ما يهدد المجتمع، فالحدثة ليست خطرا وافدا فحسب أو بدعة طارئة يحملها المتعلمون المتكاثرون من الخارج، أو ينقلها المثقفون عن الآخر البعيد وإنما هي- فضلا عن ذلك- عنصر ذاتي، وهي ضدى يتولد داخل أبنية المجتمع ومن صميم علاقاته، ونتيجة تغيراته الذاتية التي هي علامة على بؤادر تحول آت...».

ويؤدى هذا التحول- الذى هو قيد الصنع- والذي كشفت حرب الخليج عن ثغراته الخطيرة الى تحولات عميقة في ميادين الحياة الروحية، وإلى تساؤلات أكثر جذرية من ذى قبل تفضح التناقض بين القول بإسلامية الحكم وبين النفوذ الأمريكى- الأطلسى المتزايد فى البلاد.

وهي تساؤلات كانت خافتة وخجلة قبل عشر سنوات حين كتب الباحث السوفيتى فاسيليف فى كتابه «تاريخ العربية السعودية»: «إن البنية الإجتماعية والاقتصادية للعربية السعودية قد تعرضت لتغيرات سريعة فى غضون حياة جيل واحد، فقد التصق الاقتصاد الرأسمالى السوقى الدخيل بالمجتمع العشائرى الاقطاعى التقليدى الذى لم يكن مهيا للتحويلات، ولم تكن لديه لا الكوادر ولا الأنظمة الحكومية والاجتماعية ولا النظام الحقوقى المناسب لهذا الفرض. وبدأ فى العربية السعودية التى يحكمها واحد من أعنتق الأنظمة فى المعمورة انقسام محض فى الاقتصاد والعلاقات الاجتماعية والقانون والسيكولوجيا الاجتماعية...» ورغم أن أهم تجمعة سلف الوهابيين الذين يتبعهم الحكام السعوديون ينتشر الآن إنتشارا واسعا بين الجماعات الإسلامية السياسية الناشئة فى الوطن العربى فإن فكره الذى هو المصدر الرئيسى للتأثير على الطبقة الحاكمة والشيوخ المحيطين بها قد أصبح موضوعا للتساؤل... مثله مثل كل تراث القرن الثامن عشر الذى وإن كان ما يزال حيا فإن باحثين كثيرين يرون، كما يقول الواقع، أنه يحتضر، حيث تنشأ حاجات جديدة تقتضى تعبيراً جديداً.

ولقد ظهرت الوهابية فى القرن الثامن عشر فى ظل إنقسام نفسانى خطير، وفى ظروف عدم الرضا عن حالة الحياة الروحية آنذاك ، وكانت بمثابة رد فعل على الأزمة الروحية فى مجتمع الجزيرة العربية، وخصوصا مجتمع نجد الذى كانت تهوم فيه- ربما بصورة غير واعية- مطامع تبتغى مثلاً جديدة..».

وإذا كان كل نقد ينبع من مفهوم عام للعالم فإن النقد الذى قدمه محمد بن عبد الوهاب لمجتمع الجزيرة حينذاك قد تضمن أحكاما لاليس فيها «تجسد مصالح الوجهاء ، وموجهة ضد الفقراء، فالجمهور البسيط يجب أن يخضع لأصحاب السلطة كما يؤكد طبقا لأصول الاسلام، وأن عذاب

الجحيم من نصيب كل متمرد على الأمراء» كما جاء في كتابه «الكبائر». إن هذا التقسيم للعالم أو مفهوم العالم اتفق حينذاك مع انقسام الجزيرة بين قبائل كريمة المحتد وقبائل وضيعة، حين خرجت من القبائل الأخيرة مواهب كثيرة في ميدان الموسيقى والرقص والشعر لأنها تحررت من القيود الاجتماعية الثقيلة التي كان كرم الأصل يفرضها، أى أنه منذ ذلك الحين نشأت عناصر جنينية لثقافة مضادة تنطوى على بذور رفض للتقسيم الاجتماعى السائد

وسوف نجد فى بعض النتاج الأدبى الذى ننشره هنا ملامح انتقال هذا التقسيم القديم إلى علاقات مشوهة بين الأسر السعودية وبين العاملين من الخدم والعمال القادمين من آسيا. نقدم لكم فى هذا العدد مجموعة من المثقفين العروبيين المهومين المستنيرين الشجعان الذين خرج انتابهم الأدبى من أشد الأوضاع العربية تعقيدا وترديا، وهم يقدمون ردهم إذ يواصلون تعلم الملاحة بين وضوح الرؤية والفعالية فى مناخ عام لايسعفهم وإنما يضع القيود والعراقيل فى وجوههم. ويؤكد لنا هذا الانتاج الأدبى - وغالبية من الشعر، الذى هو صوت الجزيرة العربية الخاص جدا- أن العمل الخلاق الذى يتم فى ظروف تدهور تاريخى لتحالف طبقتى معين- وفى مثل حالتنا حيث تزواج السلطة الحاكمة بين التبعية المطلقة لأمريكا والتي برزت فى حرب الخليج وبين الرداء الإسلامى الزائف- أو إسلام النفط- ان مثل هذا العمل لا يكون بالضرورة متدهورا، بل إنه فى بعض الحالات، وحالتنا هذه نموذجية يشكل تراثنا ناضجا غنيا ومكتملا وجديرا بالدراسة ويأن يلعب دوره فى الحياة الثقافية العربية إذ يتضمن الأسئلة الجذرية التى تسألها الثقافة الجديدة فى كافة الميادين..

نستطيع دونما جفاء أن نجد فى هذا الانتاج الغزير ترجمة صادقة لقول جارودى... «أن العمل الفنى يرتبط فى كل مرحلة بالعمل والأسطورة، ونقعد بالعمل القدرات الحقيقية للانسان أى التكنيك والمعرفة والمبادئ والهيكل الاجتماعى، أى كل ماتم فعلا أو فى طريقة إلى الإتمام، أما الأسطورة فنقصد بها التعبير الملموس والمجسد لادراكنا نواحي النقص، وماهو مطلوب عمله فى كل قطاعات الطبيعة والمجتمع التى لم تسيطر عليها بعد...»

ولعلنا سوف نجد أن حيز الأسطورة فى عمل هؤلاء الشعراء والقصاصين هو أكبر من حيز العمل. لأن الحاجات غير الملهاة فى مجتمع تحكمه مفارقة الوفرة النفطية والفقر الثقافى هى كثيرة جدا.

يقول عهد الله الصيخان:

«أيها الوطن المتعالى بهامات أجدادنا

أيها المتحفز فى دمتنا

والمترجوز فى كل ذراتنا

أعطينا بصرا كى نراك،

وأوردت كى تمر بنا،

فيه نلقى مساء جميلا،
لترتقلا في عرى ثوبك الأبيض المتسربل،
ضرباً لتمشى أبا إيهما الوطن المتعالي
إذا ما ارتدانا الظلام إليك»

أنه مجتمع يوج تحت السطح، الذي يبدو مختاتلا ساكتاً متسقاً يلغى الرداء الأسود وعباوات النساء..

«إزادات حركة الفندق حين إزداد الظلام..» ويضيف يوسف المحيبي في قصته «ترنيمة لفاصلة الأبيض» «انفجر باب المصعد الخالي، ودلفت الى الداخل وإنفلق الباب ليخمد كل الصراع والضوضاء في الدور الأرضي، إنطلق المصعد الى الطابق العاشر، وعشرون فكرة تخالجنى للسفر إلى فاصلة الأبيض والنوم حيث لا بهر ولا صراخ.»

أما هنا المحسني فتضع أيدينا عبر الشاعرية والسخرية على حقيقة ذلك النوع الجديد من الفصل العنصري الذي تجرى ممارسته في كل بلدان الخليج ضد العمالة الوافدة من آسيا أو البلدان العربية الفقيرة. وتلمس معها خصائص مزاج احتجاجي كانت «القبائل» الوضيعة قد عبرت عنه قديما بالشعر والرقص والموسيقى..

بلغت روح المواجهة في «التحدى» درجة من التضج جعلت السيدة «كرمة المحتد» تتساءل «وكانني أنا الخادمة في هذا البيت، وكانها سيدتي.. عجب هذه الدنيا..» أما الخادمة فهي تسلم نفسها بالثرية الروحية الذاتية في مواجهة التسلط والاستغلال «لم أفهم ماذا كانت تقول لكن حين نظرت الى تعبيرات وجهها أدركت أنها بالتأكيد لم تكن تحزن لأجلي، وعرفت أنني لن أبكي أمامها أبدا بعد ذلك..»

وكأنما يواصل «محمد المحري» هذه الفكرة ذاتها، وضح التخوم الفاصلة بين عالمين لن يلتقيا لأن أحدهما يجثم على أنفاس الآخر. نحن بصدده رؤية جديدة تماما للعالم ومفهوم مغاير له هو على النقيض من رؤية بن عبّاد الوهاب ومفهومه الذي تنبعث به سلفية تستهدف تكريس تخلف الوعي عن الواقع الفوارق يقول المحري:

«سأكتب فيما يثير العدو
وأمتدح النار في لغتي، والجليد
وأعلن هذا الحماة المخال في عقل حراسها

إن قراءة متأنية للندوة التي أعدها خصيصا «لادب وثقده» أحمد بوقري وغمسان الحقيزي تبين لنا كيف أن الانتاج الأدبي الجديد في الجزيرة العربية يزواج بوعي بين الحداثة والواقعية وهو يلعب دوره في الصراع الإجتماعي الدائر فتتخلق في خلاياه عناصر العالم الجديد الذي يلق الأوباب بعنف ويسعى لفتحها على مصراعيها في واقع اجتماعي محفوف بالمخاطر مشيح بالاتهامات الجاهزة.

فما بالنا... لو كانت الأبواب مفتوحة...

سوف يلتفت نظرنا في الندوة هذا الالتحاق على التواصل مع جمهور يدرك المبدعون أنه خضع للمدرسة والمذيع والصحافة والعلاقات الاجتماعية القمعية...

انهم يسألون بحمية، وهم يدركون أن «ظروفا» «أجبرتهم على أن يكونوا معزولين»:
«ما هي المحدثات التي يمكن للشاعر أن يضعها نصب عينيه فيما يخص المثقف؟ وما تيممه الكتابة الجديدة- كتابتهم- هو إحياء هذه العلاقة بين النص التراثي والنص الجديد...»

كذلك يطرح على الدميني قضية سوف تكون موضوعا مستقلا في المستقبل من موضوعات أدب ونقد «إن شعيرة قصيدة النثر تأتي من مئات النقاط، ومن أهم هذه النقاط أنها تقضي، أنها مغامرة للساند، مغامرة للسياق ذاته، فيها إنتهاك للتعابير اليومية، وللممارسات والأعراف... الخ كل ذلك يحتاج إلى مساحات المناخ الحر الحقيقي الذي لم يتوفر حتى الآن إلا في أوروبا، وبالتالي فإن هذا الأمر يضع قصيدة النثر أمام أفق مسدود.. وأقول إن قصيدة النثر ليست هي المستقبل، لكنها أفضل ما يمكن أن يكون من أشكال الشعر... الشعر الحقيقي...»

إن مثل هذا الطرح يضعنا أمام مسألة الحرية بكل جوانبها الفنية والفلسفية، ولعل السؤال بهذه الطريقة أن يحدد الدعوة للشاعرة اللبنانية الصديقة لينا الطيبي لكي تخصص «أدب ونقد» بالناقشة المستفيضة التي أجرتها في لندن مع عدد من كتاب قصيدة النثر. ولعلنا سوف نجد أنفسنا حينئذ وجها لوجه أمام هذا التعريف للواقعية في الفن باعتبارها الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار باعتبار أن هذا الوعي هو أرقى أشكال الحرية. ويدهي أن الإنسان الفنان لا يجدد نفسه في خيصة من الأكسجين وإنما في الصراع الاجتماعي الدائر في كل المجالات وعلى كافة المستويات في الوطن العربي، ذلك الصراع الذي سوف يبرز في أشكال جديدة بعد الهجوم الاستعماري الصهيوني الكاسح على المنطقة. نقدم لكم عددا مليئا بالأمثلة إذن. نطمح أن نعد لها مشروعات أجابات من كل الزوايا في أعداد قادمة.

ومع ذلك تأمل أن تصلوا معنا الى طمانينة أولية حول المستقبل العربي في الجزيرة رغم كل العنف الواقع على شعبها. ان وطننا ينتج مثل هؤلاء الشعراء والقصاصين الجميلين لابد أن يخطو في مستقبل الأيام إلى الأمام وأن يزيح عن كاهله كل المعوقات.

يطرح الناقد السعودي عاهد خزندار في كتابة حديث الحداثة سؤالا منطقيا بسيطا:
«إنني أؤمن إيمانا عميقا بأننا يجب ألا نتفلق ونتوقع على أنفسنا، ونرفض كل حديث وافد بمجرد أنه حديث قد يهدد تراثنا أو يحوه، وكأن تراثنا بنيان هش واه مايلت أن ينهار حين تهب عليه رياح الغرب. هذه مسألة، المسألة الأخرى- وهذا هو المأزق حقا- هل نستطيع أن نرفض الحداثة الأدبية والفكرية في نفس الوقت الذي نستورد فيه وننتهي الحداثة

من ضمن أسئلة عددنا الجوهري هو تعريف الحداثة التى وضعها الدكتور جابر عصفور فى بحثه الهام جنباً إلى جنب الأشكال الخطابية، الاشتراكية والقومية والليبرالية، فهل ياترى هى شئ مستقل عن كل هذه الاتجاهات الرئيسية؟ هناك إجابة أولية تقول بأن الحداثة هى بنت الرأسمالية وأعلى أشكال إنتاجها الفنى والأدبى، ومن هنا لايجوز فصلها عن القومية والليبرالية، خاصة وأن الخطاب المقموع بعنف أشد هو خطاب الاشتراكية العلمية لافحسب فى الجزيرة العربية وإنما فى غالبية بلدان الوطن العربى... وهو موضوع آخر للبحث والأسئلة.

كذلك فإن فكرة النص الأول أو الاسلام الأصل التى لاذ بها بحث الدكتور جابر من موجة العنف السلفى الموجهة ضد الحداثة هى فكرة تحتاج الى بحث ونظر عميقين، لأنها تفترض منهجياً أن حدود الاجتهاد والحرية التى لاينبغى أن تحددها حدود، محكومة بذلك الأصل، الذى سبق أن عاد اليه- بطريقته- محمد بن عبد الوهاب نفسه..

إن الشعار الديمقراطى البسيط «الدين لله والوطن للجميع» يتضمن حرية أوسع للاجتهاد من المطروحة عن النص الأول (الأصل) والنص الثانى (التأويل). ولذا سوف نجد أن نفى الجماهير فى الحالتين، حالة الدولة النفطية الغنية، وحالة الدولة الفقيرة التى رفعت - قولاً- شعارات الحرية والاشتراكية والوحدة كان هو السبب الجوهري فى السقوط الشامل الذى تواجهه المنطقة الآن، وكان فى الحالتين يبدأ بقمع حرية الفكر والاجتهاد والتنظيم والتعبير، وبمطاردة المثقفين الطليعيين، ويتفنن فى عمليات إحترائهم وتذجينهم.

فهل ياترى هى مصادفة جعلت الناقد فاروق عبد القادر يقول لنا فى دراسته الجديدة عن يوسف إدريس «إن السقوط فى مواجهة القهر هو أهم ملامح المرحلة الجديدة». وهو يكتب عن الوجه الجميل ليوسف إدريس دون أن ينسى أنه:

«أضاع عمداً يقينه القديم، ثم ظل يبدل، فى كل عمل يبدعه، المجهود المضنى فى البحث عن يقين جديد لم يبلغه أبداً».

ولم يكن اليقين القديم الذى أنتج يوسف إدريس فى ظله بعض أجمل أعماله الأولى إلا الوعى الاشتراكى العلمى، الذى ساعده على أن يرى كلية الحركة فى المجتمع ويحيط بها، معرفياً وجمالياً، وهو الوعى الذى اهتزت تحت الضربات المتوالية والهزاتهم القومية والإجتماعية وانتصار الثورة المضادة التى أجادت سلطتها فنون الاحتواء والتذجين... التى تمارسها السلطات القمعية فى كافة أرجاء الوطن العربى، وهى مازال تصادر حقوق الاشتراكيين الأولى ضمن مصادرتها لحقوق الجماهير رغم هذه المفارقة الساخرة التى يتضمنها إعلانها ليل نهار أن الاشتراكية قد سقطت وأفلس!

وهانحن نطرح سؤالاً جديداً: هل سقطت الاشتراكية وأفلست حقاً؟ أم انها سوف تدخل مرحلة كفاح مستمر جديد؟ ليكون بوسعها أن تنتصر، فقط لوفتحت الأبواب؟

يوسف إدريس:

للقمر وجهان.. وهذا وجهه المضيء

فاروق عبد القادر

أكتب عن يوسف إدريس: صديقي الكبير الذي عرفته- بمصادفة سعيدة- بعد أن بهرت- مثل جيلي كله من القارئ- بعمله الرائع «أرخص ليالي» ونحن في مطلع الشباب، وظللت ألقاه، وأتابع ما يكتب، لم أفلت منه سطوراً واحداً.

أكتب عن يوسف إدريس: الرجل الجميل، الفارع الوسيم، عاشق الذوق والأناقة، الفارق في حب الحياة، الناهل من لذائذها جميعاً بأوفى نصيب.

أكتب عن يوسف إدريس: أستاذ القصة ورائدها في مصر والعالم العربي، ستبقى أعماله ما بقيت القصة والأدب، منذ قصته الأولى «أنشودة الغريب» المنشورة في مارس ١٩٥٠، حتى الأخيرة «أبر الرجال» المنشورة في إبريل ١٩٨٧.

أكتب عن يوسف إدريس: الشاب الصخاب بالحديث والضحك، عالي الصوت رائق النكتة حاد الملاحظة، منذ جاء القاهرة بعد أن طوف في قرى ومدن الدلتا، وسرعان ما غاص- بطاقته الضخمة وحماسه المتقد- في نضال الطلبة والعمال والمصريين جميعاً ضد المستعمر والقصر والحكومات العميلة، وعرف السجن قبل ضباط يوليو، ثم على أيديهم، وكانت خبرة مؤلمة لكبرياء عاشق الحياة ومتعها، فقرر لا يعود إليه بعدها أبداً.

أكتب عن يوسف إدريس الشيخ الذي ابيضت شعرات رأسه كلها، ولم تعد النظارة السوداء تخفي ماتفضح العينان الملونتان من توهج وقلق وعذاب.

أكتب عن يوسف إدريس: الذي أضاع- عمداً يقينه القديم، ثم ظل يبذل- في كل عمل

يبدعه- الجهد المضنى فى البحث عن يقين جديد لم يبلغه أبداً.

أكتب عن يوسف إدريس: الذى عرف قرى مصر وكفورها ونجوعها ومدنها وصحاريها، ثم خرج إلى العالم الواسع، فشرق وغرب، وكتب: عن الجزائر والهند واليابان وروسيا وأمريكا والنمسا وأسبانيا.

أكتب عن يوسف إدريس: صاحب الأعمال التى قد لا يأتسها النقد من أى مكان: «أرخص ليالى»، «٥٤»، «جمهورية فرحات»، «٥٦»، «البطل ٥٧»، «أليس كذلك؟»، «٥٧»، «حادثة شرف»، «٥٨»، «آخر الدنيا، ٦١»، «العسكري الاسود، ٦٢»، «لغة الآى- آى، ٦٥»، «النداهة، ٦٩»، «بيت من لحم، ٧١»، ثم «الحرام، ٥٩»، و«الرفاير، ٦٤».

دع الآن بقية أعماله، فهذا حديث عن وجه القمر المضى.

* * *

راجعتُ أعماله، ونشرت أوراقى التى تابعت رحلته، فوجدت الحقيقة الناصعة تشرق أمامى: قد لا تجد عند مبدع آخر مثل هذا «التاريخ الفنى» الخاص للواقع المصرى فى تحولاته الاجتماعية والسياسية والإنسانية والقيمية، مثلما تجد عنده، وبدا لى أن تخوم منتصف الستينيات تكاد تضع حداً يفصل ما قبلها عما بعدها.

قيلها: كانت الرؤية بسيطة واضحة، لا تنثر، فيها ولا التواء: الطريق طويل لكن «الطابور يتقدم، إن اعترضه «النور» دار حوله حتى يجد ثغرة فيه، والقائد على رأس «المثلث الرمادى»، فان خرج عنه ليلتقط الفتات اضطرب المثلث لحظة ثم خرج من قلبه قائد جديد، والبطولة مثل الحب: فعل إنسانى يتحقق بالإرادة والجهد ومواجهة العقبات ويحيطه دفء المشاركة، ومصر أم الجميع وحاضنتهم، تفتح زراعيها للفقراء التاعسين مشغلى القلوب والأرواح، لكنهم الفياضون- رغم الفقر والهموم والأحزان- بمشاعر خصبة، اجتماعهم حول طعامهم الفقير طقس ووليمة، وسهرهم «فى الليل» التقاط للأنفاس بعد يوم عمل شاق، ويمارسون أعظم مشاعرهم، ويحسون بانسانيتهم، كى يصبحوا قادرين على مواصلة زرع وجه الأرض بالخير كل صباح.

هنا كان يوسف راوية القرية المصرية، وفى كثير من القصص تحس بأنه يجلس على كومة قمع فى جرن القرية «ليلة صيف، مقمرة، حوله يتحلق رفاق الطفولة وأصدقاء الشباب، هو واحد منهم يحكى لهم، اكتسب هذه المكانة عن جدارة واقتدار، فهو الذى وهب عيناً لا قطة ذكية وخيالاً خصباً، وقدرة فائقة على انتقاء التفاصيل وسوقها معاً، متكاملة مترابطة، لا يفلت منها شيئاً.

ثم كان هو العارف بأحوال الناس فى «قاع المدينة». من بينهم ينتقى نماذجه، رجالاً ونساءً، وصيبة، كلهم صغار، كلهم باحثون عن قلب ولقمة، كلهم يعيشون حياة قلقة على حافة العوز: تسقط «شهرت لأن راعها زوجاً عاطلاً وأطفالاً جوعى، ويبيع «عبده» دمه الذى لا يملك سواه حتى يقعه الإعياء. ويتمنى الصبى إبراهيم أن «تقوم القيامة» وهو فى مخبأه الصغير تحت السرير. وأمه قاراس الأثم فوقه، وقوت «عزيزة» التى وقعت فى «الحرام» دون أن تعرف المتعة، نتيجة العمل المضنى والشروط غير الإنسانية.



ثم هو كان مغنى النضال الوطنى فى سنوات الخمسينيات التى أشرقت بالأمل، وقف بالفعل والكلمة- يدافع عن الأرض فى أحداث ٥٦، وقصته الرائعة «الجرح» تنفرد وحدها، ودأف الأحرار» و«أحمد المجلس البلدى» شاهدان، وعلى أرض سينما يفلح العامل المصرى الأمى فى أن يدير «الماكينة» الروسية بقطعة الغيار الأمريكية، ويحلم «الصول فرحات» بيوم يتساوى فيه الكل، أليس كذلك؟» تعبير رائع عن صعود مصر الخمسينيات.

* * *

وما كان أثقل «مرحلة التناقضات» على وجدان الكاتب الذى وهب تلك الحساسية المفرطة، وهذا الوعى المرفه. انظر لأبطال مجمرعته «لغة الآى- آى» تدرك هذا الثقل: الإنسان فيها معذب بلا حيلة، مريض بلا برء، وحيد بلا رفقة ولازوار»، قدر عليه العذاب يعانيه ولايستطيع فكاكأ، يستوى أن يكون فى ززانة داخل سجن، أو على سرير فى مستشفى، أو حتى فى الخلاء الواسع، و«صاحب مصر» الذى جعل من مصر كلها أرضه، يمشى فيها، «بلاد الله لخلق الله»، ويقيم لنفسه عشة صغيرة على الطريق، يأتى دائماً من يضربه بلا رحمة ويرغمة على الرحيل. فى لحظات الألم الساحق أو العنف البالغ فقط يمكن أن تلتقى الأعماق وتتفاهم، والكاتب يهز القارىء هزاً عنيفاً بجماع يديه كى يفتح حواسه كلها على الواقع من حوله، إن فتحها ورأى الذعر والأعماق المحترقة والألم الضارى، وشم رائحة الصديد والبول الخائقة، وسمع صرخات الألم تتردد ثاقبه لاسعة كاوية وقد استحالت ههومات غير انسانية بالمرة، فليس له أن يغلخ حواسه بعد. والطبيب القديم بكل ثبات الجراح يعرى ويقطع ويمزق، هاتكأ كل الأستار مزيحاً كل الحجب،

حتى يبدو عرى الضحية بشعاً، وعرى الجلال أشع. ارتد الإنسان إلى يوم كان يستخدم أسنانه لالتهام عدوه، يوم كانت «تندفق منه حمم من الحقد المغلى الملتهب، وتنفجر معبرة عن نفسها المخيفة من خلال أيديه وأرجله وأسنانه..» وحين يتعب الضارب ولا يتعب المضروب يكتشف أن هذه قواعد اللعبة!

فى هذا السياق ذاته جاءت «الفراير» التى تفجرت حدثاً مسرحياً فى ربيع ٦٤. جوهرها بحث الإنسان عن المساواة، عن نظام تتحقق فيه مساواة مطلقة نظام «يرصنا جنب بعض بالعرض» حتى لا يبقى الناس عساكر وشاويشية، جماعة ومستول: فراير وأسياد...»، هذا البحث هو المسرحية كلها بعد أن اختفى «المؤلف»، وألقى على الإنسان عبء مصيرة، وهى تحاكم كل النظم التى حاولها الإنسان وتدينها، ولما كان الإنسان لم يعرف سوى تلك النظم، فهذا يعنى ألا أمل فى الحياة. وحين حاول فرفور الموت وجد أنه- فى العالم الآخر- لا يزال فرفوراً وتابعاً، ومادام هو الأخف فسيظل يدور حول الأثقل إلى الأبد، أسير قهر كونه لاخلص منه ولا فكاك.

* * *

السقوط فى مواجهة القهر أهم ملامح المرحلة الجديدة، إنه القهر الطاغى الذى لامر من مواجهته، ولأقدرة للفرد الصغير بطل القصة القصيرة بامتياز- على تجنبه. إنه القهر التابع من الداخل، استجابة لمختلف الشروط الموضوعية، بما فيها عوامل القهر المادى التى كانت لها السيادة فى العالم القديم. إن القهر الذى يجعل فرفور دائراً حول سيده بلا جدوى ولا أمل فى التوقف هو الذى يجعل الإنسان مسخاً مثل «النص نص» مسحوقاً أمام المؤسسات والجدر والقوانين والنظم والضرورة وكذب الأحلام وعبث البحث وماد الآمال المحيطة والأحلام المحترقة، وهو الذى كان لابد أن يدفع «فتحية» لأن تعود إلى المدينة «النداهة» لتضيق فيها، بإرادة واعية هذه المرة، عادت لتواجه مصيرها، وتختار شعورياً وبوعى ماسبق أن اختارته دون اختيار. انه قدرها الخاص، الذى يتلام مع- أو هو جزء من- قدر كونه شامل.

لكن هذا ليس كل شئ.. هنا نجد أبنية فنية صادرة عن تخطيطات فكرية مسبقة، تعكس جوهر الأزمة عند الكاتب من حيث علاقة الفرد الصغير بالمؤسسات، أيا كانت طبيعته تلك المؤسسات وفرفور يطالعنا بملامح جديدة قد صغرت وتضائلت حتى أصبح فى حجم عقلة الأصبع، لكنه ذكى وخالق، وفى كيانه- هذا الضيئل- قوى خطيرة تستطيع أن تقهر الكون وتخضعه وتقتنح عوالمه القريبة والبعيدة إنه الإنسان الضائع فى مواجهة النظم وقوى القهر، «معجزة العصر» وكل عصر، وآه لو تحرر من قوى القهر، إذن لاستطاع أن يجتاز كل العوائق، ويتجاوز كل ما يشبط ويحنى، ويجذب نحو الطين والقاع، ولا تطلق- بروحه وجسده جميعاً- يسكن قلب الشمس.

ويقدر مانحلق هنا على جناح خيال فنان راقص» ومتمرد، نجد قصة أخرى قصيرة جداً ترسم رؤية حافلة بالحزن والعذوبة والتفاؤل فى «النقطة» رجل واقف ينتظر حيث لا مكان للانتظار، وهو ينتظر قطاراً قادمًا حيث لا قطار، والمكان أشبه بمحطة حيث لا محطة، وفى الجو كله حزن خريفى

داكن، وقضبان قتتد إلى الأفق كأنها «القوس الذى تفتتح لتضع ثلاثة آلاف مليون إنسان، هم سكان الأرض بحياتهم وهمومهم...»، رغم هذا كله، فان الواقف تملأ الشقة بأن القطار لابد قادم، وأنه لابد سيبدأ نقطة صغيرة سوداء تلوح فى الأفق البعيد.

نعم: رغم الحزن والعقم الخريفى والدكنة الكثيبية والموات المائل، من منا لاينتظر مجىء هذه النقطة التى لابد يوماً ستجىء؟

هذا حقيقى وصحيح، وفى «المرتبة المقفرة» انسان نام ستة عشر عاماً متوالية (لاحظ أن القصة مكتوبة فى ١٩٦٨) وفى كل فترة يستيقظ ليسأل- لا ليرى بنفسه- إن كان العالم قد تغير، وحين تجيبه امرأته بالنفى يعود لنومه، وفى كل مرة تطول فترة نومه وتتباعد لحظات يقظته. وكان حتماً أن يموت، وحين مات تغير العالم.. من الموت تنبثق الحياة، وعلى أنفاس السيدة المحتضرة بعد «العملية الكبرى» يمارس الجنس يعذوبة وحنان.

مرة ثانية: ليس هذا كل شئ. فبعض أعمال هذه المرحلة تميزت بدلالات نفاذة تجاه الواقع السياسى، و«الشرط الإنسانى» بوجه عام. خذ أمثلة قليلة:

فى الرحلة يحمل الأبن جثة أبيه فى السيارة وينطلق بها. هى المرة الأولى التى يحس فيها بأنيهما قد تطابقا، وأصبح كل منهما للآخر بغير شريك، وسيظلان هكذا للأبد، لكن الإبن لا يظل مع الأب للأبد، تفوح رائحة الجثة حتى يهجر أهل المدن مذنهم هرباً منها «لامفر، إما حياى أو موتك، لابد أن تنتهى أنت لأبد أنا»، وهكذا ترك الجثة فى العربة، تركها قبراً، ورجع حزينا للفراق، لكنه سعيد بالخالص من الرائحة الغالية الملعونة.

قد تسمح هذه القصة باضافة صغيرة: أن الأبن قتل الأب قبل أن يحمله، قتله بالرغبة لا بالفعل، وحين حمله فى السيارة كان هدفه البقنى الكامل بأنه تحرر، فقد فجر القتل فى نفسه أعماق حب وأقوى كره فى ذات الوقت، انه ليس «الأب» أو «رمز السلطة» فقط، أنه كل شئ فى وجود الإنسان يحبه ويخافه ويكرهه، إنه غلبة الماضى على الحاضر ومصادرته -الحاضر- لحسابه، إنه الرغبة، والشئ الذى يجب أن يدفع مقابل الحرية.

ولكن... ألا تكتسب القصة كلها دلالة جديدة تماماً إذا عرفنا أنه كتبها فى يونيو ٧٠، قبل موت عبد الناصر بشهور ثلاثة، وبعد أن أصبح أمر مرضه معروفا للجميع؟

على نحو مشابه يمكن أن ننظر فى «الخدعة». أن رأس الجمل القبيحة المشقوقة تظل تطارد البطل أينما توجه، حتى تقف بينه وبين امرأته فى الفراش، لكننا نلاحظ أن هذا يظهر له أول مرة وهو ينظر إلى وجهه فى نبع ماء، كأنه خرج عن الوجه ذاته. إنه وجهنا القبيح: كل ما فعلناه وأنكرناه، كل مالم نفعله وأدعيناه، كل مالا نستحقه وأخذناه، وكل ما أخذناه ولم نعط فى مقابله، وكل ما طافحت به أعماق النفس من رماد الإحباط والفشل والبحث المحموم عن حقيقة مراوغة خلب.

وفى «بيت اللحم» تعيش الأرملة وزوجها الشيخ الأعمى وبناتها الثلاث، ولا يمضى وقت طويل حتى يصحح خاتم الزواج مشاعاً بين الأم وبناتها، كل تضعه فى إصبعها وتنام إلى جوار الرجل بانتظام لا يخطئ، أما الشيخ فلا يكف عن الضحك والغناء، يقول لنفسه مخاتلاً ومراوغاً إن

شريكته. في الفراش هي دائما زوجته صاحبة خاتمه، تشيخ أو تنصاى، ينعم ملمسها أو يخشن، هذا شأنها، أما هو الأعشى فمن أين له باليقين، وليس على الأعشى حرج؟
من وراء قناع الفن الجميل يقول لنا الفنان الكبير- في ١٩٧١- إن هذا عصر التواطؤ الصامت، ينمو التواطؤ في الظلام.. وسط الفحيج واللهفة وتأجج الرغبة، ثم يقوم جدار الصمت لا يقوى أحد على اختراقه، لأن الكل مستفيد منه، راض عن قيامه، يريد له أن يدوم!.

* * *

وهل يمكن أن تنتهى متابعة أشعة ضوء القمر؟
لكن القمر لا يبقى دائما مضيئا، ثمة وجه آخر لابد سيجي ونراه.
هل العيب في عيوننا التي تنظر أم في ذات القمر؟.

القاهرة: ١٩٩١/٥/١٢



الأدب الجديد في السعودية

ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد



دراسة: اسلام النقط والحداثة د. جابر عصفور
قصص: فهد العتيق/ يوسف المحيبيد/ أحمد بوقري/ هناء الحسيني.
قصائد: عبد الله الصيخان/ محمد جبر الحرس/ أشجان الهندي/ محمد الثبيتي/ علي الدميني.
ندوة: تضايها الواقع الإبداعي في السعودية- اعداد: أحمد بوقري، غسان الخنيزي

اسلام النفط والحدثة

د. جابر عصفور

امتيازاً لنخبة تعمل في خدمتها مؤسسة دينية تعبر عن مصالحها، وتبرر وجودها، وتضفي شرعية على علاقاتها، عملاً بالمبدأ القديم: «الملك بالدين يبقى، والدين بالملك يقرى» (٢).
هكذا، تتخلق بنية فكرية دينية، ينعكس فيها البناء الاجتماعي، على نحو يسقط مصالحه على الشريعة ويبرر نفسه بها، فيعيد انتاج النص الأول لمصالح علاقات هذا البناء، بواسطة مجموعات من التأويلات المتعاطفة التي تشكل- في النهاية- نسقاً من الوعى، يغطى مختلف جوانب السلوك والإعتقاد. هذا النسق له علاماته السلوكية التي تتمثل في الحجاب واللحية والجلباب القصير وتوقف العمل

اسلام النفط أو «البترواسلام» مصطلح صاغه فؤاد زكريا، في مقال قصير لاقت (١) لوصف أحد التجليات التأويلية المعاصرة للإسلام في منطقة الخليج والجزيرة العربية، حيث تتباعد الصورة المتأولة للإسلام عن المعانى الجذرية الأساسية للنص الاسلامي الأول، وتتحول إلى تعجيلات تخيلية تركز على مظاهر شكلية للتدين من ناحية، وتؤدي دوراً أيديولوجياً هدفه تبرير العلاقات الاجتماعية المرتبطة بملكية الثروة البترولية والابقاء عليها من ناحية ثانية، فالهدف الأول والأخير لهذا «البترواسلام»- فيما يوضح فؤاد زكريا- هو الحفاظ على علاقات الملكية المرتبطة بالثروة البترولية، والابقاء على نوع العلاقات الاجتماعية القائمة في منطقة الخليج والجزيرة العربية، حيث تسيطر القلة على الكثرة، وتغدو الثروة البترولية

لهذا البحث الذي يريد التعرف عند هذا الاسلام النفطي، من حيث الآلية التي يستجيب بها إلى الحداثة، والكيفية التي تستند بها هذه الآلية إلى أصول فكرية قارة، وما يرتبط بهذه الآلية- أو يترتب عليها- من منظومات تشكل في خطاب هذا الاسلام.

ومن الضروري أن نؤكد ملاحظتين في هذا المجال. أولاها أن «اسلام النفط» تأويل ابتدائي، وأن العلاقة بينه و«الاسلام» بآل لام التعريف، أي الاسلام من حيث هو نص أول، علاقة تولد وليست علاقة تطابق. ان هذا لا يطابق ذاك كما تطابق الصورة أصلها في مرآة، وإنما يتولد عنه كما يتولد الفرع عن الأصل، ولكن على نحو يتخذ معه الفرع تشكيلات مغايرة وظهفيا، لعوامل خاصة به، من حيث المكان السياسي والزمان الاقتصادي للفرع نفسه. بعبارة أخرى، أن علاقة اسلام النفط بالاسلام- النص الأول (أو استخدمنا مصطلح أدونيس- أركون(٣)- هي علاقة النص الثاني بأصله الذي يعيد انتاجه لصالحه الخاص، من حيث هو نص ثان، عبر وسائط يمكن أن تسقط جوانب من النص الأول أو تضيف إليه، وإن تضخم أو تصغر، أو تعيد ترتيب بعض المكونات، أو تركز على بعضها دون بعض.... الخ، ما ظل النص الأول وحال أوجهه. يمكن أن يتوافق بعضها، أو كلها، تأويلا، والفاية النهائية لاعادة انتاج النص الأول. وإذا كان هذا يعني أن اسلام النفط أحد النصوص الثواني المنتجة

في مواعيد الصلاة وتحريم قيادة المرأة للسيارات، ومنع الاختلاط بين الرجل والمرأة، والنظر إلى المرأة بوصفها عورة مشيرة للفراش، وتحويل أداء الشعائر الدينية إلى غاية شكلية مستقلة، فارغة من مضمونها السلوكي والأخلاقي والاجتماعي الأول. وله قواعده الاعتقادية حيث «النقل» الذي يفلت قبض ما يمكن أن يلعبه «المقل» و«الاتباع» الذي يناقض «الابتناع» و«التقليد» الذي يعنى «جبرا» يناقض «الاختيار».

وأيا كانت العلامات أو القواعد التي يحترقها هذا النسق في علاقاته فإن غايته، من حيث هو نسق، تبرير الفكر المؤول لعلة انتاجه، وتهيشة الأفراد المستهلكين لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه، على نحو يحقق المعنى السالب للأيديولوجيا، من حيث علة تولدها التي تجعل منها قناعا للتوجهات السياسية الاجتماعية لمن ينتجها، ومن حيث وظيفتها التي تجعل منها وعيا ذاتيا، يحول بين الانسان وإدراك العلاقات الفعلية في تاريخه.

هذا النسق الذي تشله بنية الاسلام النفطي يحتاج إلى دراسات متعددة، متأنية تكشف عن عناصره التكوينية، وعلاقاته التوليدية، على كل المستويات التي لا ينفصل فيها النسق عن ممارساته المادية. ولاشك أننا في حاجة إلى دراسة تقارن هذا النسق بالانساق المعاصرة له، من حيث هو غلط تأويلي، لتكشف عن خصوصيته، وتلقى الضوء على جانب من أيديولوجيا الخطاب الديني التي لا تنفصل عن أوجه الصراع السياسي الاجتماعي الموجود في الوطن العربي. ولكن مثل هذا النوع من الدرس التفصيلي المقارن يجاوز الهدف الآتي

تنطقه دوال من قبيل: (٥)

- قدم الاسلام لايثبت الا على نقطة التسليم

- ان الشيطان مع الواحد.

- الشيطان مع من يخالف الجماعة

- قف حيث وقف القوم. وقل بما قالوا، وكف

عما كفوا واسلك سنيل السلف الصالح

- اياكم ومحدثات الأمور فان كل محدثة

بدعة. وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة فى النار.

- ماأزداد صاحب بدعة اجتهدا إلا أزداد عن

الله عز وجل بعدا.

- النظر إلى الرجل من أهل السنة يدعو إلى

السنة وينهى عن البدعة عبادة.

- البدعة أحب إلى ابليس من المعصية .

المعصية يثاب عنها ، والبدعة لا يثاب منها .

هذه الدول تشير إلى أصول تقليدية يتم تأويلها

فى الممارسة الأيديولوجية. فتتحول إلى مخايلات

تقرن التقليد بسلامة الدين، وتصل أعمال العقل

بالبدعة، وتربط البدعة بالضلالة المفوضية إلى

النار. وفى الوقت نفسه، تتسع بمفهوم البدعة

لتجعل منها قرينة كل فعل انساني يسمى إلى

اكتشاف أفق مفاهيم، استنادا إلى مايقوله الحنايلة،

فالبدعة: (٦)

«عبارة عن فعل لم يكن فائتدع. والأغلب فى

المتدعات أنها تصادم الشريعة بالمخالفة وتوجب

التعاطى عليها بزيادة أو نقصان. فان ابتدع. شئ

لا يخالف الشريعة ولا يوجب التعاطى عليها فقد

كان جمهور السلف يكرهونه، وكانوا ينفرون من

كل مبدع، وإن كان جائزا، حفظا للأصل وهو

الاتباع». وإذ يرادف الاتباع الحفاظ على الأصل

فإنه يخالف الابتداع ويعاديه دفاعا عن الشريعة.

قاله سبحانه وتعالى قد: (٧) «أمر خلقه بلزوم

الجماعة. وتذهب إلى الاتباع وحشهم عليه، وذم

الابتداع».

لصالح لحظة زمانية، ومجموعة بشرية،

فإن الإشارة إليه ليست إشارة إلى النص

الأول بحال. ونقده أو تحليل خطابه ليس

نقدا أو تحليلا لخطاب النص الأول بل نقد

وتحليل لأحد النصوص الشوانى

(البشرية) التى تصوغ خطابها

أيديولوجيا يحبر عن مصالح فاعليه.

ويقودنا ذلك إلى ملاحظة أخرى مؤداها أن

اسلام النفط، من حيث هو نص ثان، يتفاعل

تفاعل التناص مع كل النصوص الشوانى السابقة

عليه أو المعاصرة له. ولكن علاقته دالة بالنصوص

التي تحتويها شبكة التراث الثقلى، والتي تمثل

تقييضا للاتجاه العقلانى التجريبي من ناحية

والاتجاه الصوفى الإشرافى من ناحية ثانية. إن

إسلام النفط يتبع من المخزون الثقلى (الاتباعى)

الذى ظل معاديا للحدائث طوال عصور التراث،

ويؤسس علاقة متميزة بفكر الحنايلة الذى تغلله

كتابات ابن الجوزى وابن تيمية بوجه خاص، وهى

كتابات لها علاقاتها الاصولية التاريخية بالمذهب

الوهابى، أهم المذاهب التقليدية السائدة فى منطقة

الجزيرة العربية (٤).

وممايلفت الانتباه أن أصل «التقليد» الذى

يصل بين نصوص اسلام النفط ونصوص فكر

الحنايلة يسقط نفسه على العلاقة بينهما. فهى

علاقة تشابه يدنى بطرفيه إلى حال من الاتحاد،

وإذا كان «المقلد» يكرر صوت السابق عليه كما

تكرر الصورة المرآوية أصلها، فان اسلام النفط

يكرر الأصوات السابقة فى التراث الثقلى، فى حال

من التشابه الذى ينطوى على دلالات دينية

واجتماعية وسياسية وابداعية، تبدأ وتنتهى

بضرورة الاتباع السلبى من غير نظر فى الأدلة.

ويجد «التقليد» الاتباعى (الذى يصل بين

الصورة وأصلها) مايدعمه ويبرره فى المأثور الذى



(٢)

الذى هو نقطة البداية، والمنهج، والأصل، والمثال.

وتجسد هذه المقولة (التي أولاها أدونيس عناية) (٨) ما ينطقها فى التأويل الثقلى للحديث «خير القرون قرنى، ثم الذين يلونهم، ثم الذين يلونهم» وما يوازيه من أنه «ليس عام إلا والذي بعده شر منه»، أو «ما من يوم إلا والذي بعده شر منه» مما يؤكد تأويله انتقاصا استهلاليا من تقدم المعرفة الإنسانية وتبريرا لصيغة «العلم فى نقص» التى بسطها الشاطبى بقوله (٩)

«المتأخر لا يبلغ الرسوخ فى علم ما بلغه المتقدم وحسبك من ذلك أهل كل علم نظرى أو عملى، فأعمال المتقدمين من اصلاح دنياهم ودينهم على خلاف أعمال المتأخرين».

وهى مقولة تيسر ثلاثية النقل والإتباع والتقليد، كما دام التاريخ منحدرًا، والمعرفة هابطة، فالانتماء عن الأصل يرادف السقوط المنحدر، على سلم المعرفة والقيمة، ولانجاة إلا بالعودة إلى الأصل اتباعًا، وتصديق كل ما يصدر عنه تقليدًا، والالتزام بما يروى عنه نقلًا. وعندما تنعكس الصيغة على مجال

هذه الاتباعية تستند إلى مقولتين أساسيتين، هما بمثابة عنصرين تكوينيين مركزيين، يتشكل من تحاوب علاقتهما النسق الايديولوجى لهذا النوع من الاسلام، وتتصل أولى المقولتين بتصورات الزمن (التاريخ) وتتصل الثانية بتصورات الانسان (الفاعل الملقى فى التاريخ). أما المقولة الخاصة بالزمن فتعودنا إلى مفهوم التاريخ الذى يرتد إلى أصله، بالمعنى الذى يوقع التصور الخطئى الأفقى للزمن على تصوره الدائرى، حيث يتحول الزمن إلى حركة متكررة، ثابتة، تقع على نقاط خط منحدر، هابط، بدايته الايجاب المحض ونهايته السلب المطلق، فلا يقدو التاريخ حركة صاعدة توازى ارتقاء الانسان وتطور وعيه الموازى لتطور فعله المساعد على سلم التقدم، درجة درجة، مع التراكم الكسبى والكيفى للمعرفة التى يصوغها، والأفعال التى يصنعها، بل يغدو التاريخ حركة هابطة فى الزمن الذى هو نفسه حركة دائرية متكررة على خط منحدر، يتخط دائما كلما مضينا صوب المستقبل، وتباعدا عن الماضى الأول

الإبداع الأدبي فسانها تنتج أديبا تقليديا/اتباعيا/نقليا. وفي الوقت نفسه، تخلق وهبا أديبا يتأبى على التغيير، وينفر من التحول، وينحو إلى الإستجابة العدوانية لكل ما يمثل «إحداثا» أديبا، يخرق المعهود ويخرج عن المألوف.

والعلاقة بين مقولة الزمن ومقولة الانسان علاقة عضوية. وسواء كنا نتحدث عن الزمن الدائري أو الزمن المنحدر فالنتيجة واحدة. إذ لا تعنى حركة الدائرة سوى الجبر الذى ينتقل من العلة إلى المعلول الذى يلزم علته- كما تلزمه- وجودا وعندما أضف إلى ذلك أن الزمن المنحدر يشير إلى اللزوم نفسه الذى يفرض جبريته على الفعل الانسانى فى قدر مقدور. ان الزمن فى الحالتين يسقط نفسه ميتافيزيقيا على الانسان الذى تتحدر حركته الفيزيقية، جبرا على مستوى السلب فى التاريخ المتعاقب، وتثبت هذه الحركة على نحو أشبه بحللك سر، جبرا، على مستوى الايجاب فى العلم/المعرفة/الأدب المتكرر. وإذا كانت كل دورة للزمن لا تفارق جبرية تكرارها فان جبرية الكائن الدائر معها صورة أخرى من الجبرية نفسها. وإذا كان كل تباعد عن النقطة التى يمثلها الأصل الأول استمرارا فى الانحدار المقدور على الكون فان هذا التباعد انحدار مقدور بالقدر نفسه على الكائن الذى لا تفارق جبريته كونه.

بعبارة أخرى، إن الجبر الميتافيزيقى الذى يجعل الزمن الدائرى هابطا أيضا يسقط نفسه على الجبر الفيزيقى، ويفقد الانسان صورة أخرى للزمن الهابط، والعكس صحيح بالقدر نفسه، وربما كان الأدق أن نقول أن صورة الانسان المجبور تسقط نفسها على الزمن فيكتسب دواعى الفعل الانسانى دلالة محتواه الثفى الفاعلية فى سياق يؤكد

تواشجه الفيزيقى والميتافيزيقى ما يتولد عنه من تصورات اجتماعية وسياسية وإبداعية وأدبية، لا تفارق صورة الكائن الذى توازى صفته «الاتباعية» صفته «الجبرية» بالمعنى الذى يجعل الجبر الملازم لانحدار الزمن التاريخى صورة منعكسة عاكسة للجبر الملازم لانحدار الفعل الانسانى.

ترى ما القيمة التى يمكن أن ينطوى عليها «الانسان» مع هذه المقولة؟ انه يتحول إلى كائن مهين، مطروح على ماهر عليه، خطأ بطبعه الذى تسيطر عليه نفس «لؤامة» تكرر ضلالتها من عصر إلى عصر، فى الزمان الذى هو صورة الانسان وصراته، حيث يتكرر الفعل الغابت بين فاعلة المجازى ومجال فعله. وإذا كان الانسان مخلوقا وأديبا لا يفارق تكوينه قدرية مساره، ولا يفارق مساره جبرية انقياده، فلاسهيل أمامه سوى أن يسلم زمامه إلى غيره، متبعا، مقلدا، فقدره المقدور فى زمانه المحتوم لا يعنى سوى الوصاية الدائسة على فعله، والتحديد المسبق لسلار قدرته، والتوجيه القبلى لحركة عقله، على نحو يفقد معه هذا الانسان سجيئا متعدد السجون، حركته اتباع لما ليس اختياره، وإبداعه تقليد لما ليس من صنعته.

وإذا تسرر هذه المقولة حتمية الوصاية على الانسان سياسيا واجتماعيا فإنها تهر معنى الفرقة الناجية وتؤكد، فالانسان الخطأ بطبعه لن ينجو من الضلالة الا بإرادة متعالية عليه. هذه الإرادة يسبق فى حاق مقدورها إيقاع الضلالة على البعض، وإيقاع الهداية على البعض المقابل، فى تنائية متضادة يتحول معها البشر إلى فاعلين

ميدانها الخاص إلى ميدان الرجال ومزاحمتهم، مما أدى إلى قسّاد أخلاق الرجال وتركهم لما يدفع بأمتهم إلى الرقى المادى والمعنوى. وانتشال المرأة خارج البيت يؤدى إلى بطالة الرجل وخسران الأمة انسجام الأسرة وأنهيار صرحها وفساد أخلاق الأولاد، ويؤدى إلى بطالة الرجل وخسران الأمة انسجام الأسرة وأنهيار صرحها وفساد أخلاق الأولاد، ويؤدى إلى الوقوع فى مخالفة ما أخبر الله به فى كتابه من قوامه الرجل على المرأة».

(٣)

هكذا ينطق اسلام النطق خطابا أيديولوجيا، يستخدم بعض الماضى لتبرير ما يشبهه من أوضاع فى الحاضر، ويعمل على بقائها بوسائل متعددة، مباشرة وغير مباشرة، ويكيفية يتقلص معها الماضى كله فى بعد واحد، ثابت جزئى، يغدو صورة مثلى لماضى ذهوى لاسبيل الى مجاوزته بالأحداث أو التحديث. بالطريقة التى تتقلص بها النصوص التأويلية للنص الأول فى نص واحد، ثان، يبنى كل ماعداه من النصوص المفارقة التى انتجتها الاتجاهات العقلانية التجريبية الحديثة فلا يبقى من التراث سوى النص الثقلى الاتباعى الذى يدخل من ينطق خطابه، أو يصدق به حظيرة «الفرقة الناجية» فالطرق كلها مسدودة على الخلق إلا من لزم بلاءه وحارب الابتداع، عملا بقول السلف من الخاتمة: (١٢)

- من سمع من مبتدع لم ينفعه الله بما سمع، ومن صافحه فقد نقض الاسلام عروة عروته.
- من أحب صاحب بدعة أحببت الله عمله

ومنفسعين بالكسب، بمعنى أقرب إلى معناه الأشعرى، حيث يغدو من أهدى أو نجما مسؤولا عمن ضل أو غوى. ولكن لأن الضلالة كالنجاة، مقدورة سلفا، فان خطاب الفرقة الناجية ينطق ما هو مقدور عليها ولها، فهو خطاب ينفرد بالمعرفة دون غيره، ويمتلك اليقين دون سواه، فيتمس بنبرة تسلطية، قطعية، قمعية، على نحو لا يمكن أن يتصف معه هذا الخطاب بأنه خطاب حوارى، أو خطاب وجود بالمعنى الذى قصد إليه مفكر مثل اريك فروم على سبيل المثال (١٠) بل يصبح خطابا أحادى الاتجاه، تعاليميا، أمريا، مخايلا، يقوم على وهم احتكار الحقيقة نقلا، وإيهام الهداية إليها اتباعا، وضرورة التصديق بها تقليدا.

وكما أن العلاقة بين هذا الخطاب ومن يستقبله أو يتلقاه علاقة مفروضة سلفا الطرف الأول فيها (المرسل) هو الأعلى والثانى (المستقبل) هو الأدنى، فإن هذه العلاقة تكشف، فى ترابطاتها، عن بقية الثنائيات المتعارضة التى تلازم مقولة الانسان فى هذا السياق، فتشير إلى الثنائية التى تجعل بعض البشر أفضل من بعض ابتداء، والرجل أعلى من المرأة اطلاقا، وألأنا أسقى من الآخر مقامها، وذلك بكيفية يوازى فيها الأدبى الاجتماعى، ويبرز بها الدين السياسى، فى سياق تشير دواله، على سبيل التضمن أو اللزوم، إلى ارادة حاكم تنفى ارادة المحكوم، وذات متبعة تحمى نفسها بنفى حضور الآخر أو التهور من شأنه، وتسلط مجتمع ذكرى يحمى تفوقه الاتباعى بنطق مؤداه: (١١)

«ولاختلاط» المرأة مع الرجل فى ميدان العمل تأثير كبير فى انحطاط الأمة وفساد مجتمعتها.. لأن المعروف تاريخيا عن الحضارات القديمة الرومانية واليونانية ونحوهما أن من أعظم أسباب الانحطاط والانهيار الواقع بها هو خروج المرأة من

وأخرج نور الاسلام من قلبه.

وأقل ما يمكن أن يفعله المتبع لهذا الخطاب، في حالة تصديقه، والخطاب ينهني لايقاع التصديق، هو المسارعة إلى حظيرة «الاتباع»، والبحث عن السلامة في «التقليد». ولكن هذا الأقل من الفعل يمكن أن يكون بداية للأكثر حيث التحول من التساؤل عن معنى الحدائين إلى الهجوم عليها، والانتقال من رفضها إلى قمعها، حفاظا على عروة الاسلام، وتطبيقا لجداً الجهاد، وحماية للنفس من «الابتداء» الذي يخسر نور الاسلام من قلب أصحابه، وأصحاب أصحابه، ويحشرهم جميعا ومن يلوذ بهم في ظلمات الكفرة فالواجب محاربة الحدائين، والتحرير على الحدائين، في خطاب أول مايقابل سمعنا منه: (١٣)

«أن من الواجب على كل مسلم رضى بالله ربا وبالاسلام ديناً، وبمحمد صلى الله عليه وسلم رسولا، أن يجاهد في سبيل اعلاء دين الله بيده ولسانه كل ضال في دين الله بالابتداء. وأن من الواجبات على أهل العلم والايمان في هذا الزمان مجاهدة أهل التشكيك والنفاق من العلمانيين والشيوعيين والبعثيين والوجوديين الذين يتقنعون بأردية الأدب ويستترون تحت مظلات تحديث أشكال وأساليب الشعر والقصة والرواية والنقد». ولا تقتصر الوظيفة الأيديولوجية لهذا الخطاب على مساندة من دور أو أدوار داخل الدولة النفطية الخليجية بل تتجاوز ذلك إلى أفق الوطن العربي، ليلعب الخطاب دور الدرع الذي يقى الدولة النفطية من «البدع» الجديدة، أو المعاصرة، التي تحمل مآثي به «أهل التشكيك والنفاق من العلمانية والشيوعيين والبعثيين والوجوديين» من ضلالات «القومية» و«الحرية» و«الإشتراكية» و«الوحدة» تلك البدع التي أسهمت في انتاجها، أو تصديرها، دول المثلث المشرقي (مصر، سوريا،

العراق) التي سبقت إلى التحديث المادى من ناحية، والتي أقرن فيها التحديث بأكثر من شكل من أشكال الحدائنة الفكرية والإبداعية من ناحية ثانية.

وإذا كانت الحدائنة والتحديث وجهين لعملية واحدة طرفها الأول التغيرات المادية التي تصاحب التحديث على مستوى أدوات الانتاج وعلاقاته التقنية في المجتمع وطرفها الثانى التغيرات الإبداعية التي تصاحب الحدائنة على مستوى علاقات المعرفة وأدوات انتاجها في المجتمع نفسه- أقول إذا كانت الحدائنة والتحديث وجهين لعملية واحدة لايفصل طرفاها في علاقتهما الجدلية فإن موجات الحدائنة والتحديث التي شهدتها دول المشرق العربي التي سبقت الى التغير، تحديثا وحدائنة، بحكم ظروف متعددة، كانت تصوغ أشكالا مغايرة من الخطاب، تشير دواله الى مدلولات الحرية والعدل والعقلانية والتنوير والعلمانية والتطور والانقطاع... الخ، وغيرها من المدلولات التي لاتكف دوال الحدائنة عن الاشارة اليها، في نسق ينفي النسق الاتباعي وينقض شبكته العلائقية في خطابه الخاص.

ولقد كان اسلام النفط- الى ما قبل العام السابع والستين- يلعب دور النقيض الذي يقوم بدور الدفاع في مواجهة خطاب الحدائنة- التحديث. ولكن «النكسة» وماتتج عنها- على نحو مباشر أو غير مباشر- من انكسار المشروعات الفكرية (القومية/الانسانية) الكبرى، وانحسار الثلاثية المتغايرة الترتيب: «الحرية، الإشتراكية، الوحدة» الى جانب الدوال المصاحبة لها على المستويين الإجتماعي والسياسي، وما أعقب ذلك من تغيرات إقتصادية موازية للردة القومية والعلمانية، وما فرضه تفجر الثروة النفطية من تغيرات في سوق العمالة، وهجرة مثقفي المثلث المشرقي (وغیره).

وما صاحب هذه التغيرات وتلك الهجرة من تحولات فى الترتيب القيسى لدى المشفقين- أقول ان «النكسة» ومانتج عنها قد تركا المجال خاليا أمام اسلام النفط، ليتنقل من منطق التبرير الدفاعى لأوضاع خليجية، أو قطرية، إلى الانتفاخ بدعوته إلى الاقطار التى كانت تصادده، وطرح مشروع بديل، يعد بتفليم ماعجزت مشاريعها السابقة (القومية/ الانسانية) عن صنعه، وأصبحنا نسمع من يقول: (١٤)

«حديث الحل الاسلامى» هو حديث الساعة داخل العالم الاسلامى وخارجه، هو القضية التى تشغل بال الذين يرجون والذين يخشون، يعد منافست كل الحلول البديلة، ويعد مابدا أن كل القوى قد تأكلت أو استكانت... سكتت كل الأصوات، وبقي أنصار «الحل الاسلامى» وحدهم فى الساحة»

وقد زاد من مخيلة خطاب اسلام النفط، وما يعد به من حل اسلامى، يريق الثورة الايرانية، وما صاحب بدايتها من وعد بالارتقاء بالانسان المسلم وتجسيره، على نحو أسهم (بطرائق غير مباشرة) فى ولادة «اليسار الاسلامى» وانتشاره... حيث الدعوة المجددة بالعودة إلى النص الأول، وإعادة انتاجه تأويلا، لكى يسهم فى الانتقال من العقيدة إلى الثورة، ويسهم فى تحقيق حلم أن تملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا بواسطة «فرقة ناجية» مغايرة.

ويقدر ماكانت الأنظمة السياسية (التقدمية؟) تتراجع عن أحلام «الحرية، الاشتراكية، الوحدة» التى بشرت بها فى الوطن العربى كله، وتكشف عجزها عن تحقيق ماوعدت به جماهيرها، على مستويات العدالة الإجتماعية والتحرر القومى والفردى، وذلك بسبب طبيعتها التى لا تفارق خصائص «الدولة التسلطية» (١٥)

كانت هذه الأنظمة تسمى إلى المصالحة مع الأنظمة النفطية الخليجية الفتية، وأحصول على الدعم المالى منها، وفى الوقت نفسه، انطلقت ثقافة نفطية موازية لاسلام النفط، تسعى إلى فرض قاذجها وقيمها المصاحبة لثراء النفط وأنماطه الاستهلاكية، وتعمل على تفسير علاقات الثقافة العربية المعاصرة، وأدوات انتاجها، بما يوجه هذه العلاقات والأدوات إلى مايشيع المستهلكين (الجدد) ولا ينافى نمتهم الأيديولوجى أو يهدده من ناحية، ويساعد بينهم وبوادى الحداثة أو مشروعاتها التى لاتعنى سوى الابتعاد من ناحية ثانية، وتؤكد- بقدر ماقتشر- رواجها الأصولية التى لاتعنى سوى الابتاع من ناحية ثالثة.

وفى هذا السياق، أخذ اسلام النفط يحتكر لنفسه صفة الخطاب الناجى، خاصة بعد أن خفت يريق الثورة الأيرانية ومابدا من أن وعداها الحالم بعيد المنال، وأن أموال النفط هى المنال. أضف إلى ذلك مايتجارب به هذا الخطاب مع بنية الشفافة السائدة بين الأغلبية السنية، حيث المذاهب التقليدية الغالبة هى الأصل. ويجدر ما أخذ خطاب اسلام النفط يحتكر لنفسه صفة «الاسلامى» بالقياس إلى كل خطاب مغاير، أصبح كل خطاب مخالف دريشة لأن يوصف بالابتداع، بالمعنى الذى ينفى عنه صفة «الاسلامى»، فى صراع التساويات المتضادة، استنطاقا لمعنى مؤول فى حديث اقتراق الملة على ثلاث وسبعين فرقة، اثنتان وسبعون منها فى النار وواحدة فى الجنة، فاسلام النفط هو اسلام «الفرقة الناجية»، بعد أن فشل الجميع ونجح أصحاب «الحل الاسلامى». وكما يقرم خطاب هذا

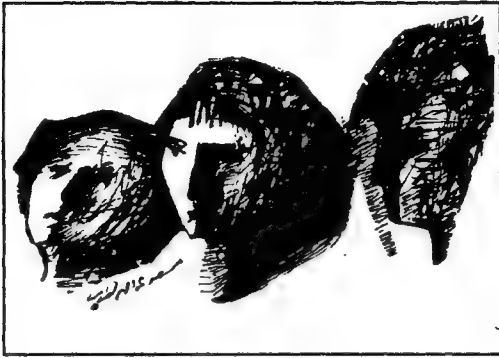
وخطاب الحداثة من أهم أشكال الخطاب المضاد لاسلام النفط، ولعله الخطاب الأكثر أهمية في المواجهة التي تشهدها هذه الأعوام، بعد أن خفت نبرة غيره من الأشكال الخطابية الأخرى، نتيجة التغيرات الجذرية المتعددة، قوميًا وعالميًا. ويزيد من هذه الأهمية أن خطاب الحداثة متصدد الأبعاد، متباين المستويات، تقوم وحدته على كثرة لا تنفي انتظامه، وتنوع مكوناته بما يؤكد حيويته، على نحو يجعله قابلاً للتقاطع والتداخل مع الأشكال الخطابية والاشتراكية والقرمية ودالهرالية وقادراً على تأسيس نفسه بتراث عقلاني مضاد للتراث التقليدي/ النقلي/ الاتباعي وقابلاً لأن يأخذ من «الأخر» دون أن يفقد خصوصيته، فلقد وصل هذا الخطاب الى درجة من تنوع الوعي الذاتي واكتساحه، بعد حوار طويل مع أشكال الخطاب الموازية له، طوال فترة المد القومي.

ومن الطبيعي أن يمثل خطاب الحداثة نقبضا صارماً لكل ما ينطوي عليه خطاب اسلام النفط من دلالات، فالحداثة تعني الابداع الذي هو نقبض الاتباع، والعقل الذي هو نقبض النقل، وهي تؤكد أن المعرفة الدينية شأنها شأن ارادة الفعل الاجتماعي السياسي لا تشكل الا انطلاقة من حرية الفرد وقدرته على الاختيار، ومن ثم مسئوليته الواعية في صياغة أفعاله وتوجيهها، وفهم عقيدته وتأويلها، بالمعنى الذي يجعل الممارسة الدينية القائمة على الاختيار وجهاً آخر للفعل الاجتماعي السياسي الذي لا يناقض العدل

الاسلام بدور التيسير بهذا الحل، وتقديم مشروعه البديل، فانه يقوم بدور الدفاع عن هذا المشروع، ومواجهة امكان ولادة مشروعات (يسارية) جديدة، أو على الأقل عودة مشروعات الخمسينيات الناهضة إلى اقتحام مجاله الحيوي، وذلك باعادة الدول التي اقترفت إثم هذه المشروعات إلى هدى «الاتباع» الذي لا يعنى - في هذا السياق - سوى الطاعة السياسية لنموذج «دولة تسلطية» جديدة في الخليج والجزيرة (١٦).

ولأن خطاب اسلام النفط يطرح نفسه بوصفه المشروع البديل الذي ينبغي أن يتقدم كل المشروعات ويستبدل بها، لينفض بالأمة إلى النجاة، بعد أن شهدت هذه الأمة ما انتهى اليه ابتداء الفرق الضالة عام ١٩٦٧، فإن هذا الخطاب يحاول أن يضمن على نفسه صفة الشمول، بقواعده التي تنظم الدين والدنيا، وتقدم من الميتافيزيقي إلى الفيزيقي، في سياق يصل الفنون بالعلوم، والمعرفة الدينية بأشكال الفعل الاجتماعي، وأشكال الوعي السياسي بألوان الوعي الأدبي، فنستجمع عن «نظرية الأدب الاسلامي»، بوصفها النظرية الناجية في مواجهة النظريات الغاوية.

ويتكرر الحديث عن «المسرح الاسلامي» و«النقد الاسلامي» و«الواقعية الاسلامية في الأدب والنقد»، جنباً إلى جنب النظريات الناجية الموازية، حيث «التفسير الاسلامي للتاريخ» و«الاقتصاد الاسلامي» و«علم النفس الاسلامي» و«الطب الاسلامي» أو «نظريات الاجتماع الاسلامية» و«السياسة الاسلامية».... الخ (١٧).



الاستقلال، ومن الأسهلات إلى الانتاج ومن سطوة القبيلة أو العائلة أو الطائفة إلى الدولة الحديثة ومن الدولة التسلطية إلى الدولة الديمقراطية. بذلك تجعل الحداثة الإنسان جديراً بالصورة التي كرمه الله بها، حين خلق آدم على صورته وأستخلفه على أرضه. وإذا كانت الحداثة تغير عالم هذا الإنسان وفنانها تسبق ذلك بتغيير أبداعه، على نحو يغدو معه المفهوم الأدبي للحداثة قرين المفارقة الدائمة في اللغة وباللغة، لصياغة التساؤل الذي لا يتقطع، واكتشاف الأفق الذي لا ينغلق، وتجريب الأداة التي لاتفارق هاجس التوتر والتغير والتجديد.

ان الحداثة- بهذا الفهم- تبيّن بانسان قدرته على التمرد لاتفارق نفسه في التعرف، وتساوله الذي لا يتوقف ولاينفصل عن تطلعه الدائم إلى ابداع: (١٨)

يغير اللحمة والسداة والتكوين
كأنه يدخل من جديد
في سفر النشأة والتكوين

هذا الإنسان ليس سجين دائرة الزمن المنحدرة دوماً، أو مفعولاً لها. أنه الفاعل الذي يحرك زمنه

أو يفارق الحرية، حيث لا يقدو الفرد العارف- صانع المعرفة ومبدع الفعل- مدعنا أذعان التقليد للجماعة، كأنه متلق سلبى لا يسهم في تأسيس معرفة أو صياغة فعل، بل يقدو منتجا، فاعلا، مريداً، مختاراً، في صياغة معرفته وأفعاله التي هي مسؤوليته وشرط حرّيته مع الجماعة وضدها على السواء.

ان الفرد الحداثى يتأبى على التأويل النقلى الذى يجعل صورة «الشيطان» تلازم «الواحد» أو من يخالف الجماعة، ويؤسس صورة الانسان المغاير الذى يحركه وعى ضدى، وتوتر معرفى لاتهدأ رغبته في البحث عن أفق مغاير وأعد.

وإذا كانت الحداثة تعنى- فكرياً وعلمياً- البحث الذى لا يتوقف لتعرف أسرار الكون وتمق اكتشاف الطبيعة، والسيطرة عليها وتطوير المعرفة بها، ومن ثم الارتقاء الدائم بموضع الانسان من الأرض، فانها تعنى- اجتماعاً وسياسياً- الصياغة المتجددة للمبادئ والأنظمة التي تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية، ومن الاستغلال إلى العدالة، ومن التبعية إلى

المجتمع، وماتت عليه حركته العميقة التغييرية من
البنى التي تستجيب لها وتتلاهم معها».

وإذا يساعد هذا الفهم للحدثات بين خطابها
وخطاب اسلام النفط، تباعد التناقض المتصارعة
التي ينفي وجود أحدها حضور الآخر. فإن هذا
التباعد يصل كل خطاب من الخطابين المتناقضين
بنظيره في الحاضر والماضى على السواء. إذ بقدر
ما يعود خطاب الاسلام الأنطى إلى التراث الثقلى،
يستمد منه تأسيساً أو يجد في اتباعه تبريراً، فإن
خطاب الحدثات يصل نفسه بالتراث العقلى،
التجريبى، الحدسى، حيث تتأسس صورة مغايرة
للفرد، الفاعل، المختار المريد، معرفة وعملاً، فى
سياق يؤكد أولوية الفعل الانسانى فى تأسيس
المعرفة وصياغة الواقع، بكيفية تنقى- بقدر
ماتواجه- الأولوية المطلقة للتقليد والجبر،
وما يقرن بها أو يترتب عليها من أولوية التسليم
فى علاقة الفرد بالمؤسسة الدينية، وأولوية الطاعة
فى علاقة الحاكم بالمحكوم، وأولوية النقل فى
علاقة الخلف بالسلف، فى سلسلة المتوازنات التي
يتجاوب فيها الدينى والدينى، الاجتماعى
والأدبى، الفنى والعلمى.

وإذا يصل خطاب الحدثات نفسه بأشباهه فى
تراث الماضى فإنه يصل نفسه بما يدعاه فى الحجاز
الحاضر، ويتأثر تأثر التفاعل والحوار بحدثات الآخر،
مكرراً بذلك الآلية التي انطوت عليها تجليات
الحدثات العربية دائماً فى عصور التراث حيث
يتخلق الوعى الضدى للحدثات من الادراك المتمرد
لصورة الحاضر موصولة بماضى الآنأ وحضور الآخر
على السواء.

وكما حدث فى الحركة الأولى للحدثات
العربية التي تأسست ملامحها منذ القرن
الثانى للهجرة، مؤسسة بذلك أول أشكال
الانقطاع الابتداعى، العقلى، ومن ثم

بتمرده، وما يمارسه من حرية التي تجعل منه صانع
تاريخه، فى زمان يتقدم ولا ينكص، يتطور
ولا يتخلف، بتراكم التجربة وإضافة الوعى ومجاوزة
السؤال حيث يضيف السابق إلى اللاحق لا على
سبيل الاتساع والاتباع بل على طريق الابتداع
والانقطاع.

وإذا ينهى هذا الفهم عن خطاب الحدثات الثنائية
الجبرية، الملازمة لمقولاتى الزمن والإنسان، فإنه
ينهى الثنائية المتضمنة لعلاقة الأعلى/ الأدنى،
ويستبدل بمنطق التقابل غير التكافئ منطق
العلاقة الجدلية، حيث يتفاعل الحاكم والمحكوم،
السابق واللاحق، الرجل والمرأة، الآنأ والآخر،
وينتفى معنى الحقيقة الجاهزة، القبلية، السابقة
الصنع، التي ينقلها الأعلى إلى الأدنى، ويحل
محلها معنى مقابل لحقيقة نسبية، متغيرة فى حالة
صنع دائم تتشكل فى خطاب حوارى يسهم كل
أطرافه فى إنتاجه.

ولأن الحدثات تحيا فى مناخ التساؤل المتوتر،
بعيدا عن عبودية التقليد والجبر فإنها تخطى
«النسوجية» و«المرجعية»، وتتحرك فى أفق
يجدد باستمرار صورة الأشياء وعلاقة الانسان بها
، على نحو يجعل من خطابها خطاباً يشر برؤيا
جديدة، هى- جوهرها- رؤيا تساؤل واحتجاج:
«تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد» (١٩)
وتتشكل هذه الرؤيا، فى لحظة تاريخية متميزة،
تتقابل فيها الأوضاع، وتتصارع فيها الاتجاهات
السياسية، وتتصادم المصالح الاقتصادية، وتزدوج
الثقافة فى ثنائيات متضادة تضاد السائد/
الهامشى، والثابت/ المتحول والسلف/ الخلف،
والنخبة/ الجماهير، والمستغل/ المستغل،
والتأصل/ الوافد فى سياق اجتماعى يغدو معه
خطاب الحدثات معبراً عن: (٢٠)

التناقض والتصادم بين البنى السائدة فى

بداية الصراع مع التيار النقلى الاتباعى، حيث تفاعلت هذه الحركة مع الآخر الذى انتج ثقافة العالم القديم (الهند-قارس- اليونان) تفاعل الفكر الذى لا يكتمل وعيه بذاته الا بتأملها فى آخر سواد، بعيدا عن منطق التقليد أو التسليم الذى يتناقض مع الوعى الضدى الذى لابد أن ينطوى عليه كل خطاب حدائى، حدث الأمر نفسه فى خطاب الحداثة العربية المعاصرة، حيث تخلق وعيها الضدى من ادراك صورة الحاضر موصولة بامضى الأنا سلبا (حيث تراث النقل والاتباع) وإيجابا (حيث تراث العقل والابتداع) وحضور الآخر سلبا وإيجابا فى آن معا.

(5)

كيف يستجيب الخطاب الأيديولوجى لآسلام النفط إلى الحداثة؟ إن الصدام واقع لامحالة، فالحداثة لا تمثل نقيضا معرفيا للأسس القارة التى يتكون منها آسلام النفط بل تمثل نقيضا وجوديا واجتماعيا وإبداعيا ولا يتوقع المرء من الخطاب الأيديولوجى لآسلام النفط سوى الاستجابة العدائية إلى الحداثة وخطابها الضدى ولكن عنف هذه الاستجابة، والحدة البالغة التى يتحول بها الرفض إلى حرب قمعية للحداثة الأدبية بوجه خاص، بوصفها طليعة الحداثة، وتعدد أشكال هذه الحرب وتنوع وسائلها الإعلانية- الخطبية فى المسجد والحفل، الكاسيت، المنشورات والملصقات فى معاهد العلم والجامعات والمتنديات، المجلة، الكتاب- كل ذلك يتطلب التفسير وبغرض التحليل.

وبدا التفسير بما ينتج عن الحداثة نفسها من صدمة تهدد أبنية الوعى الاجتماعى السائد من ناحية، ومن استجابتها إلى متغيرات التحديث فى هذه المنطقة من ناحية ثانية. إن لحظة الحداثة قرينة لحظة التحديث. قد لا تتطابق اللحظتان تماما، ولكن ما بينهما من علاقة متعددة الأبعاد تجعل من انشقاق احدى اللحظتين علة، أو إشارة، أو علامة على انشقاق اللحظة الثانية. ولا يمكن لمجتمع أن تتطور أدوات انتاجه المادى، فى مستويات متعددة، دون تحديث يحمل بذور الحداثة فى طياته، على نحو ذاتى من داخل المجتمع، وعلى نحو يتجاوز الداخل إلى الخارج، حيث ينتج المجتمع على غيره، مهما كان حذره، ويتقبل حداثة الآخر، كما تقبل وسائل تحديثه. وإذا كانت لحظة التحديث ترتبط بتغيير أدوات الانتاج المادى وتغيير علاقاته فانها تعنى- من ثم- ما ينتج عن هذا التغيير، أو يوازيه، على مستوى عمليات انتاج المعرفة وعلاقاتها، على نحو يؤدى إلى تولد تناقض بين أبنية المجتمع السائدة وما تتطلبه أدوات التحديث وعلاقاته، ماديا ومعرفيا، من أبنية تستجيب اليها وتلائم معها.

وأحسب أن المجتمع فى الخليج والجزيرة قد وصل إلى مـشـارف هذه اللحظة، وأن عنف الاستجابة المضادة إلى الحداثة، والنبرة الهجومية عليها يرتبطان بالشعور بهذه اللحظة المزدوجة، والخوف من أن يصل التناقض بين طرفيها إلى ما يهدد المجتمع، فالحداثة ليست خطرا واقدا

هى: (٢٢)

«منهج فكرى، ذو نظرة محددة للكون والحياة والانسان وعلاقتها ببعضها وبدايتها ونهايتها ونهايتها».

«منهج شمولى.. يمنح الحياة بعدا جديدا وينشئ فيها واقعا جديدا».

«منهج فكرى متميز يسمى لتفسير واقع الحياة، ليتفق مع ما طرحه ذلك الفكر من مفاهيم وأساليب للحياة، ومن نظرات خاصة لصياغة الانسان وفق معطيات ذلك الفكر».

كما يؤكد أن الحداثة- عند خصوصها- ليست تصورات جزئية خاصة بمدرسة أدبية أو حركة فنية، وإنما هى رؤيا عالم تهدد العالم الذى ينطقه أسلام النفط ويسره، بما تحمله هذه الرؤيا من حلم عن «واقع جديد» يودى الى «الغاء كل شيء».

ومن اللات للإتشاء أن الخطاب المعادى للحداثة لا يصل رلى ذروته وأقصى عنفه إلا ازاء النص الشعرى الذى يعث بتصويراته الثقيلة عن الإنسان، أثنى النص الشعرى الذى يحرك الرعب الإجتماعى من الحداثة، وينطق رفض المقولة المضمنة عن الإنسان المجهور فيفجر صورة الإنسان الخانع الراضى بما قسم له ويستبدل بها صورة انسان آخر. مختار، مرید، قلق، متوهج برغبته فى التجاوز، متلهب بحلمه فى الصعود إلى ماينفى به جبرية سجنه فى طقس القدر، وتقليدية معرفته فى طقس الوطن، على نحو أقرب إلى ما يومى اليه المقطع التالى من قصيدة عبد الله الصيخان «كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس»: (٢٣).

اصعد يا حبة قلبى، اصعد
ستلاقى رهطا يسترقون السمع على درجات
الكون.

فعادتهم...

اسمع ما يعطيك مفاتيح الأشياء وما يمنع ساقك

فحسب، بدعة طارئة يحملها المتعلمون المتكاثرون من الخارج أو ينقلها المثقفون عن الآخر البعيد، وإنما هى- فضلا عن ذلك- عنصر ذاتى، وعى ضدى يتولد داخل أبنية المجتمع، ومن صميم علاقاته، ونتيجة تغيراته الذاتية التى هى علامة على بواده تحول آت. قد يكون الرعى الضدى المتولد ثانويا بالقياس إلى أبنية الرعى السائدة، ولكن تلك طبيعته الهامشية دائما. أضف إلى ذلك أن ما يتصف به من اغراء وقدرة انتشارية، وعدوانيته المرتبطة بأليته الدفاعية، تجعل منه عنصرا خطرا لا بد من استئصاله وبتره، دون هواده أو تردد، فى استجابة قمعية.

هذه الإستجابة يومئ عنفها إلى دوافعه الإجتماعية السياسية المضمنة، لكن هذه الدوافع تنكشف خلال أقاريل دالة فى وصف هذه الحداثة وأصحابها الذين يريدون الانطلاق بلا ضوابط وبلا معايير فى كل شئ، فى الفكر والأدب، وبالتالى فى الحياة عموما، والذين يسمعون من خلال الغموض إلى انشاء وإيجاد واقع فكرى جديد، منفصل ومقطوع عن واقع الأمة الفكرى وماضيها العلمى والعقلى والأدبى، أن الحداثيين «أصحاب فكر تفسيري، يسعى لتغيير الحياة» فهم «يتادون بالغاء كل شئ» و«يسمعون لكى يفرز هذا الفكر حركة اجتماعية خاصة»، و«لا يرضون بالتغيير السلمى ولا يقرونه وسيلة من وسائلهم» (٢١).

وبغض النظر عن صدق هذه الأقاريل أو كذبها فانها تكشف عن البعد الإجتماعى الكامن وراء عنف الإستجابة، وفى الوقت نفسه تشير إلى موقف دفاعى يغطى خوفه بالغلو فى عنفه، خصوصا حين تبرز الإشارة إلى ما فى الحداثة من «فكر تفسيري» يستثير الآلية الدفاعية لخطاب اسلام النفط، فكلمنا ازداد هذا الخطاب خوفا من الحداثة ازداد عنفا فى الهجوم عليها، من حيث

فى الريح مدى ويديك نهار.

هذى آخر عتبات الكون الكامل.

أنت الآن على لهب منها فادخل

وتيمم بالنار وصل

تأمل ماحولك

زأج بين الرمل وبينك، وبين النار وبينك، بين

الماء وبينك.

وادخل فى جدل الأشياء

أنت الآن ترى.

أنت الآن.

ترى.

إزاء هذا الانسان المتطلع إلى امتلاك مفاتيح

الأشياء وسر الحركة، المقيم بنار الثورة، الذى يدخل

فى جدل مع الأشياء ليرى ويكتشف، ويندفع فى

التجربة الحية، خطوة الريح، إلى آخر عتبات

الكون؛ حيث النار رمز المعرفة والتجديد والخلق

والتمرد، والماء رمز الولادة الجديدة والتخلق- إزاء

هذا الانسان يتفجر عنف خطاب اسلام النفط،

وتتوجه حملته القسمية. قد تتغير الأساليب

وتتحرك فى اتجاهات متعددة، لكنها تبدأ من هذا

الانسان ابن الصحراء الجديد، الصاعد إلى

الشمس.

والخطيئة الأولى لهذا الانسان الجديد التى

تتفرع عنها كل خطاياه، وتنشئ عنها كل آثامه،

هى التمرد الذى يؤكد حريته وإرادته، وقدرته

اخلاقية التى تنفى ما طبع عليه من جبر، وما فطر

عليه من «تقليد». هذه الخطيئة تضع الانسان

الجديد، ابن الصحراء، مباشرة فى مواجهة صدامية

حتمية مع «القدر» المقدور عليه تأويلاً لاتصاً،

أعنى مع الصيغة الاتباعية للقدر السائدة فى

نصوص الاسلام النفطى ومكونات خطابيه، بكل

ما تنطوق هذه الصيغة وتؤكد من دلالة اجتماعية

تكمن وراء سطح الدلالة الدينية، وتسير تأويلها

على هذا النحو دون ذاك. هذه الخطيئة تتكرر

لافتة فى هجوم الاسلام النفطى على فكر الحداثة

وابداعها وتزداد الحاحاً فى الشمر بوجه خاص،

وتتجلى فى أقوال من قبيل:

- «عدوان شرس على المفهوم

الاسلامى للقدر».

- «انهم يعمدون إلى العبث

بالمفاهيم والمقومات الدينية

ويستخفون بمقام الألوهية ويهزلون

بالقدر» (٢٤).

- «فى هذين البيتين ما يشمر

بالتدمير من القضاء والسطح

عليه» (٢٥).

- «ظهر فى الأدب العربى الحديث

اتجاه نحو العبث بالمفاهيم الدينية

العليا والاستخفاف بمقام الألوهية، ونشر

الصور والعبارات التى تهون من شأنها،

بل وتتناول فى وقاحة كبيرة عليها،

وتصور القدر على أنه ظلم محض،

يعاند الرغبات البشرية المشروعة ويحس

غطات السعادة عن البشر، وتصور

الانسان على أنه يظل يقوم بمضامير

ومجازفات تتحدى سلطانه» (٢٦).

هذه الأقوال مثال على غيرها، وكثرتها اللافتة

لاتختلف عن المحاحي فى مآثل عليها. وهى تتوجه

إلى مقاطع وقصائد لشعراء الحداثة، خارج منطقة

الخليج والجزيرة وداخلها على السواء، وتهمر

كالحراب على كل أدب حادى.

ولكن ثمة قصيدة نالت دون غيرها أكبر قدر

من هذه الحرايب، ونال صاحبها أكبر قدر من

الهجوم، بوصفه رمز الحداثة والتحديث البارز فى

هذه المنطقة. أعنى عبد العزيز المقالح، الشاعر

اليمنى الذى تجاوز أبداه أفق المنطقة، وصار أحد

أعمدة الشعر العربي المعاصر.

وخطيشة هذا الشاعر هي خطيشة أفتنته الإبداعية، تبدأ بالرغبة في تجاوز زمن الثبات والجسود والاتباع، ومن ثم «الخروج من الجلد» وتنتهي بفعل «الكتابة بسيف الشائر على بن الفضل» حيث القلم الذي يتحول إلى سيف، والأحرف التي تتلاها بالوعد: (٢٧).

كل حرف لسان من الماء

خنجرة يتوقد فيها

الحنين إلى الفعل

يشاقق،

يرفض،

يعتصر السحب المبحرات على الغيم مزنا

ليفسل جذب القرى.

و«الحنين إلى الفعل» - في هذا السياق - قرين «نجمة الصبح» التي تطلع من «قفص الليل»، وتغدو «شمسا» تشرق في قصيدة «الكتابة بسيف الشائر على بن الفضل»، على نحو يتجاوب ودلالة صمود ابن الصحراء إلى «الشمس» في قصيدة عبد الله الصيخان.

ولكن «الحنين إلى الفعل» - عند المقالح - يبدأ برفض ما يسجن الإرادة، وتأكيد الحرية المناقضة للعبور، والزمن، والشقاليد، والرجال الخارجين من بطون الكتب الصفراء في كل عصور التاريخ. أن «قدر» الإنسان هو «اختياره»، واختياره شعار حريته وعلامة مجده فالاختيار فعل، حركة صوب الآتى، وصل للانقطاع الذي يفصل بين زمن الرماد وزمن الورد، لأنه الإرادة التي تعنى حضورها والوعى الذي يؤكد وجوده، والكتابة- الفعل التي

تهز جذوع القبيلة ليخرج من طلعها وطن منتظر.

هكذا أصبح عبد العزيز المقالح «أحد سدنة الحداثة المشهورين» ومن الذين نالوا مرتبة الامامة عند الحداثيين لدينا» فيما تؤكد «الكاسيتات» التي توزع في المملكة السعودية والتي نشر بعضها في مجلة «الناقد». وأصبح المقالح- كذلك- «شاعر الرموز المرفوضة» فيما يؤكد أحد المقالات المنشورة بمجلة «الدعوة» السعودية، وهو «ملحد خبيث» فيما يؤكد كتاب «الحداثة في ميزان الاسلام»، حيث تواجهه المزيد عن «صاحب الفكر اليساري».. المفرم بار الشينوى الصينى.. صاحب القصيدة الشهيرة» وذلك كله من قبيل العينة التي تكشف عن بعض ما يواجهه هذا الشاعر الكبير والناقد اللامت من اتهام وهجوم. ولكن ما القصيدة الشهيرة التي انصب عليها الهجوم، واتهم الرجل بسببها بالاحاد؟ انها قصيدة «الاختيار» التي نذكرها لنرى سبب الاتهام: (٢٨)

بين الحزن الراكع والموت الواقف

اختار الموت.

بين الصمت الهانى والصوت الدامى

اختار الصوت

بين اللطمة والطلقة

اختار الطلقة

بين السوط وبين السيف

اختار السيف

هذا قدرى..

هذا مجدى..

هذا شوق الانسان

كان الله- قنبياً- حباً، كان صحابة

كان نهاراً فى الليل،

وأغنية تتمدد فوق جبال الحزن.

كان سماء تغسل بالامطار الخضراء نجاعيد

الأرض

اين ارتحلت سفن الله.. الأغنية، الثورة؟

صار الله رماداً

صمتاً

رعباً فى كف الجملادين

أرضاً تتورم بالهتول

حقلاً ينبت سباحات وعمايم

بين الرب الأغنية الثورة

والرب القادم من هوليود

فى أشرطة التسجيل

فى رزم الدولارات

رب القهر الطبقي..

ماذا تختار؟

-أختار الله.. الأغنية الثورة

كان الحب ربيعاً لفصول العام

كان فتاة قدمها الخضراوان على البحر

وكفاه للشمس قد جداتلها فوق نلال الشعر

الخضراء

فى نهديها خبز وسرير للعشاق

فى شفتيها خمر اللطم الأحمر

شاخت أشجار الحب

ذبلت عيناه..

احترقت أوراق الأشعار

صارت كل فصول العام شتاء

صار الحب نقروداً

صارت كل قلوب الناس جليداً

بين الحب الصفقة، وألحظ الشعر

ماذا تختار

- اختار الحب.. الشعر

٤-

كان الأمس طبولاً، أضرحة.. صوتاً مشلولاً

سيقاً يشمر بالدم

واليوم.. عجوز هبل تتألم

طالب مخاض الأيام

ماذا يخفى البطن المنفوخ؟

جبل.. فاراً؟

بين الجبل الموعود، وبين الغار الواعد

بين الأمس القاتل، واليوم المقتول

ماذا تختار؟

اختار غداً.

ان دلالة عنوان القصيدة نفسه- الاختيار-

لاقتة بما تؤكده من قرود على «الجبر» و«القدر»

الملازمين لمساهم الانسان التى ينطوى عليها

الخطاب النقالي الاتباعى ويسرهما. أما القصيدة

نفسها فتنبنى كلها على ثنائية متعارضة تنسرب

رأسياً وأفقياً عبر مقاطعها الأربعة، فتصوغ دلالة

مستناقضة الطرفين، وجود أحدهما نفى لوجود

الأخر، وفى الوقت نفسه يشير حضور كليهما إلى

مساو غائب، ويومى، اليه النص على سبيل

التضمن أو اللزوم. أما التضاد الذى تنبنى عليه

الثنائية المتعارضة فيضع «إنسان- التقليد» مقابل

«إنسان الاختيار» يلتصق الانسان الأول- القديم

(فى المقطع الأول) بالحزن الراكم والصمت الهانى

والاذعان الى اللطم والخنوع الى السوط. وتتخالف

التساويل الدينى الذى يسرر وجوده (فى المقطع

الثانى) مع النخبة التى تملك السلطة والثروة التى

تناقض الحب والشعر (فى المقطع الثالث) والثى

تحميل الماضى الى صوت مشلول وطبول جوفاء

وسيف تشر بالدم (فى المقطع الأخير). فى مقابل هذا الانسان، يتخلق انسان آخر، يتمرد لا يذعن، يختار الموت الواقف والصوت الدامى والطلقه التى تأتى بالتهار والسيف الذى يصعد بالقد (فى المقطع الأول)، وصورة الله العادل الذى استخلفه على أرضه وخلقه على صورته (فى المقطع الثانى) ويختار الحب الشعر رمزين للتجدد والإبداع (فى المقطع الثالث) والمستقبل الذى يتولد بين الأمس القاتل واليوم المقتول (فى المقطع الأخير).

هذا «الإختيار» الحاسم الذى تنطقه القصيدة تؤكد حركتها التكرارية المتعاقبة ويؤكد التتابع اللافت للفعل «اختار»، حيث «الأنا» تؤكد حضورها الفاعل وضميرها المستتر وجوباً وتتابع المدلولات التى توازى حركتها حركة دوالها، لا تسبقها الدوال أو تتصدرها، كى لا ينصرف الانتباه من المحمول الأهم إلى الحامل المهم، فلا استعارات مركبة، أو تداخل فى الزمن، أو امتداد كتابى فى الصورة، بل تصدر المدلولات جازمة، مباشرة، قاطعة، موجزة التراكيب، انشادية الدوال، شفاهية التكوين فى غير حالة، لتؤكد فعل الإختيار وطبيعته الحاسمة التى تستبدل بالانسان القديم المقدور انساناً جديداً قادراً.

وعندما يتحول مفهوم القدر بفعل الإختيار، ويغدو مرادفاً للإختيار ناهياً من داخل الانسان، لا يهبط عليه من الخارج كالجهنم أو القهر، عندئذ يتحول مفهوم الألوهية نفسه، وتتجاوب الدلالات الرأسية مع الأفقية، ليهرب من الثنائية المتعارضة، فى طرفها الأول، الدال المتنى- «رب القهر الطبقي»-

الذى يغدو علامة على عصور يشيخ فيها الحب (الانسان) والشعر (الإبداع)

وسلاحاً يلزم سوط الجلادين ووعب المجلودين، وتبريراً تأويلها يضع الشرع فى خدمة الحكم، فيقتلص الشرع إلى سبحات وعبائم، ورزم من دولارات، تبرد كف الجلادين، وتبارك الرب القادم من «هوليود»، كى يسرق أرضاً تتوهم بالبتروك، بين الأمس القاتل واليوم المقتول.

إن نفى الدال الذى ينطوى على «رب القهر الطبقي» يبدأ بوضعه ازاء تقيضه «رب الأغنية- الثورة». والمدلول المراوغ الذى يومئ إلى منتجى صورة هذا «الرب» يعايشه الدال الذى يكشف- بالمجاورة- عن تلازم مانتخفيه «العسائم»، أو تتوجه إليه (سبحات) المسيحين من «رزم الدولارات» من ناحية، و«الرب القادم» فى «أشرطة التسجيل» من «هوليود» من ناحية ثانية. وذلك تقابل يفرض نفسه على القارئ، كى يختار بدوره، فى سياق الصراع الاجتماعى المكبوت، والنص الأوسع لما لايقال، بين «رب القهر الطبقي» الذى التأويل الثقلى الاتباعى و«رب العدل» الذى يتجلى مناقضا للأمس القاتل واليوم المقتول، وقرين الأغنية التى تذيب جبال الحزن وتفعل بالأمطار الخضراء تجماعيد الأرض، ومباركاً الفعل الاتسانى (الحب، الشعر) الذى تتولد منه شمس التكوين وأفعال الخلق. واذا تقوم الحركة الأتقية للدوال على التقابل بين هذا «الرب» وذاك فإن التقابل يسقط نفسه رأسياً، فيلازم «رب القهر» غياب الحب والخصب والإبداع، واغتراب الانسان فى عالم النقود، وتحول الحاضر إلى أضربة وظل وأصوات مشلولة، ليهرب التقيض الذى يبارك الغد الطالع من رحم الفعل ويؤكد اختياره.

وتفرض حدة هذا التقابل فى القصيدة نفسها على القارئ، الذى يغدو وعيه مجالاً لحركتها



للشعر والنشر والتقد، كما يصرون ويريدون أن يقتعنوا، كلما أراد أحد أن يعترض عليهم، بل هي منهج شمولى أتوا به لكى يمنح الحياة بعداً جديداً، وينشئ فيها واقعاً جديداً» (ص ٥٤).

(٧)

ولكن كيف تنبنى هذه الصرخة؟ وكيف تتشكل المنطوقات الخطابية للأكبية الدفاعية؟ انها تنبنى وتتشكل بالكيفية التى ينبنى بها كل فعل أيديولوجى يتجه مبناء إلى غايته، أعنى بواسطة «التخصيل» (٢٩) الذى يراوغ به الفعل علة انتاجه، ويسر الغاية من هذا الانتاج، بصياغة منطوقات متشابهة، هي مصاحبات وترابطات دلالية، تخفى التوجهات التى ينطلق منها الفعل، وتحول دون ادراك علته الأولى على مستوى الإرسال من ناحية. وتوقع الابهام الذى يتعدى من مستقبل الخطاب من الحياء إلى التعاطف، ومن التشكيك إلى التصديق، ومن المعاندة إلى السلام، ومن الاتفعال إلى الفعل على مستوى

الأفقية والرأسية، بكيفية موازية للمصلية الإستبدالية التى يتبادل بها الضمير «أنا» موضع مع الضمير «أنت»، فى حركة المحولات اللغوية التى تجعل من وعى «الأنا» وعى «الأنت»، فتنتقل «الأنت» من حيازه إلى انحيازه، ومن سلب التلقى إلى إيجاب الاسهام، فتخرجه من ثباته، وتقذفه خارج عجزه وتضعه إزاء مصيره، وتعلمه معنى أن يختار.

ترى ماذا يحدث لو اختار القارىء أن يختار؟ ان كل شئ يتغير يتحرر النص الأول (الاسلام الأصل) من النص الثانى (اسلام النفط)، ويفقد النص الثانى سطوته، فينتفتح الأول على آفاق العالم الحديث وتفتح عليه. وفى الوقت نفسه، يتحرر الانسان من القدر المقدور عليه اجتماعياً وليس دينياً، ويتأسس وعيه الحديث الذى يعيد انشاء علاقته بنفسه والعالم من حوله. وذلك هو العرب الذى تنطوى عليه دواقر اسلام النفط فتصبح الية دفاع مضاد، تستهل بهذه الصرخة:

«الله أكبر، لقد استبان الصبح لذى عيتن، فلم تعد الحداثة مجرد قوالب أدبية وأشكال تعبيرية

تلقى هذا الخطاب من ناحية ثانية.

مايُتصف بها- «أدب اسلامي»، اقتصاد اسلامي».. الخ- دائرة الاسلام. وفي الوقت نفسه، تخرج كل ما لا يتصف بها، من مقابلات الموصوف، أو موازياته على مستوى الغياب، على نحو يتقابل معه «الاسلامي» و «غير الاسلامي» التقابل الذي يورم دخول الثاني دائرة النقيض التي تبدأ بضلالة الهدية وتنتهي بالكفر. بعبارة أخرى، ان صفة «الاسلامي» تقوم بدور المحصر الذي يقصر «الهداية» على الموصوف بها على مستوى المحصور، وتقوم بدور الاذاعة التي تستبعد الدلولات الضمنية للصفة عن غير الموصوف بها على مستوى الغياب، فيقع الغائب العاري من الصفة موقع النقيض لها.

ويتروى على ايها المخيلة الخاص بسحر المجاورة، ويلزمها، ايها آخر، يرتبط بانتقال معنى الصفة من منظورها إلى ناقطها، أي من الخطاب إلى منتج الخطاب، فصفة «الاسلامي» تصل المنطوق بالنطاق في هذا السياق، وتنتقل من الكلام إلى متكلمه، بالمعنى الذي يوقع صفة الفعل على فاعله، فيسندو فاعل الخطاب هو «الفرقة الناجية»، أو من يمثلها ينوب عنها وينطق بلسانها، في مقابل نقيضه الغائب عن السياق، حيث الفرق الضالة. واذا يوقع الابهام صفة المنطوق على ناقطه تشير صفة «الاسلامي» اليها معاً، فتدلل على «الكلام» و«المتكلم» في آن، وتصدى بمستمع الخطاب من التصديق القليل للكلام (الاسلامي)- بحكم العقيدة- إلى التصديق البعدي للمتكلم (الاسلامي)- بحكم ايهام الماثلة.

في هذا السياق، تظهر الدلالة التخيلية لكتب من مثل «الحداثة في ميزان الاسلام»، حيث يورم

وأول خطوة في ذلك هي ما يمكن أن نسميه «التحويل الدلالي»، حيث يتلاعب الخطاب بالدوال، في عملية تبرير دفاعي، تستبدل بالدوافع الحقيقية دوافع بديلة، على نحو يصرف المتلقي عن التساؤل عن معنى الحداثة، ويصجل به إلى نقيضها قبل أن يتعرفها، ويسرع بجلبه إلى هذا النقيض بإقناع صفة الاسلام عليه وحده واثارة انفعالات المتلقي بما يسبق رويته، ويطلق على عقله، ويستثير مكوناته الوجدانية اللاشعورية، فيستجيب (المتلقي) إلى الخطاب تخيلاً بالمعنى الذي يقوم به التخيل مقام الروية، أو يسبقها حين يعاجل المتلقي بالانفعال الذي يقوده إلى تصديق لاروية فيه، أو قبل أن يستدرك برويته ما يبتنى عليه فعل التخيل، وما ينطوي عليه من تزيف لوعيه.

في سياق هذا الفعل، تضاف صفة «الاسلام» على كل ما تقترب به أو تلاصقه سحراً تخييلياً، هو سحر المجاورة، بغض النظر عن مدى انفراد الموصوف بالصفة أو انطباق الصفة على الموصوف، فالمقصود بالتخيل هو التغطية على ذلك، واستغلال ما لمجاورة الصفة/ الموصوف من فاعلية ايجائية توهم الانفراد والمطابقة، عندما تصل الدلولات المصاحبة للصفة بالدلولات المصاحبة للموصوف، بالمعنى الذي يجعل من الموصوف صورة عاكسة للصفة، تتحد معها وتكتسب قيمتها هذا على مستوى المحصور أما على مستوى الغياب، فهناك الوجه المناقض لسر المجاورة، حيث ايهام الحاضر من مجاورة الصفة/ الموصوف إلى شبيهاها/ نقيضها الغائب، على نحو يوقع جاذبية الصفة على ما يجاورها حضوراً، وينقيها عن ما يقابلها غياباً.

هكذا تدخل الصفة «اسلامي» كل

العنوان أن فاعل الخطاب، ابتداءً، هو الناطق باسم الاسلام حصراً، على نحو يفضى إلى إيهام أن الخطاب المنطوق فى الكتاب هو خطاب الإسلام، اطلاقاً، وليس تأويلاً من التأويلات الاتباعية التى تؤكد على خطبة الكتاب، حين نقرأ - بعد الحمد والإستعاذة.

وبعد، فإن الله شرف هذه الأمة حين بعث فيها نبيه وأنزل كتابه، وجعلها خير أمة أخرجت للناس، تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر، متبعة لا مبتدعة». (١١).

ولمفلتنا ذلك إلى مايقوم عليه عنوان (الحداثة فى ميزان) الاسلام من اضمحلال لتقابل ضدى يرتبط بالثنائية المصاحبة لدلالة كفتى «الميزان»، حيث التناص الذى يشير به «الميزان» إلى الشريعة التى يتناصف بها الناس، وإلى قياس الأعمال يوم القيامة وإظهارها على رؤوس الاشهاد، فى التقابل الذى تتضمنه الأيتان: «والوزن يومئذ الحق فمن ثقلت موازينه فأولئك هم المفلحون، ومن خفت موازينه فأولئك الذين خسروا أنفسهم بما كانوا بآياتنا يظلمون» (٨-٩/ الأعراف). وإذا وصلنا الدلالات المتناصّة لدال الميزان بالدلالات المصاحبة لدال (الاسلام) نجد أن دلالات الاضافة - «ميزان الاسلام» - تتناص يدورها، على نحو يضع «الاسلام» - ومن ثم - «الهداية» فى إحدى كفتى الميزان ويباعد بينها و«البدعة»، «الضلالة» اللتين تقعان فى الكفة المقابلة، فتتعارض الحداثة مع الاسلام (الاتباعى) وتهبط بها كفة ميزانه مع «البدعة» و «الضلالة» إلى «النار» حيث فريق من حق عليهم الضلالة إنهم اتخوذوا الشياطين أولياء من دون الله ويحسبون أنهم مهتدون» (٣٠/ الأعراف).

هذه النتيجة هى ماينطلقه كتاب (الحداثة فى ميزان الاسلام) إذ تغدو

الحداثة قرينة الخروج على الأصل الثابت (اسلام - الاتباع) حيث يتضمن معنى «الضلالة» الإنحراف عن الطريق المستقيم، فلأزم معنى الضياع والجهل، والتلف والهلاك، فى شبكة من الدلالات المتناصّة التى تتناقض فيها الضلالة مع الهدى والضلال مع الحق. ويغدو الضال قرين الشاة التى فارقت القطيع، حين يضلها الشيطان عن طريق الاتباع إلى تبع الابتعاد المفضى إلى الهلاك.

وللهلاك دوال متراكبة فى هذا الكتاب، ولكنها تدور فى ثلاثة حقول دلالية متصلة. أولها الكفر والإلحاد فى دائرة الدين، وثانيها الانحلال والانحراف فى دائرة الأخلاق، وثالثها العمالة والخيانة فى - دائرة الأمة. وهى الدوائر التقليدية التى يرمى بها كل من يخرج على اطار السائد فى الثقافة العربية، منذ هيمنة أهل النقل من أنصار الإتياع (٣٠). ولكن ليس تكرر الاتهام هو المهم فالأهم ماينطقه ويصاغ به.

وإذا توقفنا عند الدائرة الأولى وجدنا أن مايجمع أهل الحداثة هو التمرد والانحراف عن دين الله والرفض لشريعته» (٢٦) فأول «سلامح انطلاقتهم الحديثة هو استبعاد الدين قاصداً من معاييرهم وموازينهم بل مصادرهم» (٢٩) وتحت ستار الحرية فى الابداع، يهاجمون اللغة العربية «لعلهم أن هذه اللغة هى وعاء الشر» (٤٥)، أن الحداثة - بمهارة أخرى - «منهج حياة جديدة يسعى دعائها لإحلالها مكان الإسلام عقيدة وسلوكاً ونظاماً للحياة فى هذه البلاد» (٦٥). وهى تتضمن «الإستهزاء بالإسلام كدين... والنيل من زسوله صلى الله عليه وسلم أو كتابه الكريم» (٦٨) و«انتهاكاً لقدسية القرآن وحرمة

والدهور» (٧٦).

وتتلقاهم من الإفعال إلى الفعل، ومن النزوع إلى السلوك، وتتصاعد بالنفور من الحداثة ليغدو فعلا قمعيا أزاها، بإستقزاز الملقى بالأقاويل التي تسبق بالإفعال رويته، وتسبق بالتصديق شكها، وفي الوقت نفسه، توقع الإرهاب في نفوس الحداثيين بوصفهم بما لا يمكن أن يفقر لهم. وهل بعد الكفر ذنب يمكن أن يفقر للمرء؟ ومن ذا الذي يمكن أن يتصف بهذه الصفات التي تجعل منه عدوا لله والسلطان والأمة؟

في هذا المجال الذي يمارس فيه الخطاب عقته الإرهابي، تلعب المرأة دورا لافتا، من حيث هي الرمز الأخلاقي البؤري الذي تفضي إليه صفات العفة والعرض والشرف. ولا يختلف التمييز الفليط بزوجات الحداثيين، في هذا المجال، عن اللمز الحشن بمهدعات الحداثة، مما يعاقب القانون على نقله، ويعف القلم عن ذكره، ويدخل في باب قذف المحصنات. وعد عن النص الأول في هذا المجال، فالهم تأكيد سطوة النص الثاني وإيقاع التصديق به عن طريق التخييل بفتح تقيضه، والكذب المتعمد في هذا القبح بما يصدى بالملقى الذي لا يعرف الحقيقة من الإنفعال إلى الفعل العدواني، فالغاية تبرر الوسيلة، والتخييل يغذي تسلطية اللاوعي الذكري المهيمن على ثقافة الملقى بعبارات من مثل:

«هل انتهى رجال الادب عندنا حتى تقف ناشرة لشعرها، تلقى الشعر أمام ألف شاعر وأديب من مختلف بقاع العالم» (ص ١٢٢)

ويش باحباط جنسى مكتوم، يغري بتحليل فرويدى لأعراض الخطاب كله، ولكن أهم من هذا

هذه الأوصاف للحداثة والحداثيين بالكفر تقوم على تخييل إرهابي، يتصل بما يمكن أن يمارسه الخطاب من قمع، أو يعكسه من سلطة، خصوصا حين تتراصف في لهذا الخطاب دوال عنف، ذات قدرة قمعية إرهابية، حاسمة من حيث ماتفجره أو تحركه من عمليات تناص لسياقات ونصوص، تنشط في لاوعي مستقبل الخطاب على مستويات متعددة، تعمل على تفاعلها بنية الثقافة التي يغلب عليها الإتياع والتقليد، وبنية الدولة التي يغلب عليها التسلط والقمع، وبنية المجتمع الذي يغلب عليه الخوف والإذعان، وذلك في متوالية تزج عمليات التناص الديني السياسي الإجتماعي في لاوعي الملقى، حيث تتجاوب المخزونات اللاشعورية اللازمة لسلطة الدولة الإرهابية وأجهزتها القمعية وعنفها اللانساني، والمخزونات المصاحبة للقيم الدينية، حيث الحشوف من عذاب القبر والرعب من نار الآخرة، والمخزونات التي تتضمنها القسم الاجتماعية، حيث لا تختلف فضيحة «الأحداث» عن معرة «الإنحراف» عن الجماعة، وأخيرا سياقات الدلالات المراكبة لثقافة الإتياع والتقليد، حيث التصديق أسرع من الشك والتسليم أسهل من الإنكار، والإذعان أسير من التأبي.

وإذ تلعب دوال التكفير دورا إرهابيا في هذا المجال، بكل ماتشيريه وتستشيريه، في نفوس الأتقياء الذين لا يعرفون سر المغايلة، فإنها تحول بينهم وأي رغبة في التعرف أو التساؤل حول الحداثة، أو الحداثيين، فمن ذا الذي يريد أن يقترب من الكفر، أو يمارس الإلحاد؟ ومن ذا الذي يمكن أن ينتهك قدسية القرآن أو «رفض مفهومات الشريعة الإسلامية» وأهم من ذلك أنها تسقط خاصيتها القمعية على من يتلقاها من هؤلاء الأتقياء.

التحليل- الآن- أن نلتفت إلى مايقوم عليه مبنى الخطاب القمعي نفسه من مفارقة تقودنا إلى وسيلته الأخيرة التي تعيننا في هذا البحث.

إن إتهام الحداثة والحداثيين بالكفر والإتحلال يقوم على مقدمة الإبتداع الذي ينحرف عن الإبتناع، وهي مقدمة تتضمن دلالتى القصد والعمد بما يؤكد وعى الأنا المبتدعة بفعلها واستطاعتها القيام به، بالمعنى الذي يجعلها مسؤولة عن فعلها، مستحقة العقاب عليه، وإلا فلا معنى لمسؤولية أو عقاب. ولكن إذا تركنا المقدمة إلى النتيجة دهنتا المفارقة التي تنفى الوعى والاستطاعة معا، ومن ثم القصد والعمد، وترك مسؤلية الأحداث معلقة في الهواء، خارج الأنا المبتدعة، حيث «الأخر» الذي يوسوس في هذه الأنا، ويجعل منها أداة فعله. ان الحداثيين الضالين ينحرفون إلى الكفر والإتحلال ومن ثم المسألة اتباعا لا ابتداعا في حقيقة الأمر، فهم يقلدون حداثة الآخر، ويحاكونها، ويستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير، حين يتركون تقليد الأصل الموروث إلى أصل مغاير مكتسب، فحداثتهم تقليد لبدعة أجنبية وضلالة واحدة.

هنا، تبرز صورة «الأخر» غاويا، غازيا، شيطانا يضل من يتبعه، وهو مادي، ملحد، علماني، «أبن الصهيونية» و«شياطين الإنس من الماركسيين والوجوديين والنيويين» يصل أوروبا الغربية بأوروبا الشرقية وأمريكا بالصين، في شبكة من الغواية التي تضم «وثنية اليونان، وأساطير الرومان، وأفكار ملاحدة الغرب» (١٧) والشاذين من أدباء الغرب الذين لا يكتسبون أفكارهم إلا في أحضان المومسات أو أمام قشال ماركس» (١٩) ونظريات دارون اليهودي ربيب المحافل الماسونية وابن الصهيونية والمثلوجيا المنكرة للوحي» (٢٧) ... الخ

ان الملامح التي تتشكل منها صورة الآخر- في مثل هذه الأقاويل- ملامح وهمية في مخالفتها للمعقول، أشبه في علاقاتها بعلاقات التشبيه الوهمي، وهي تنبنى كما ينبنى غيرها من الصور التشبيهية التي يرد بها تقييح الشبه فالمقصود بهذه الصورة للآخر ما توقعه من تقييح له في نفس المستقبل، وذلك بعشد الصفات المزمومة المردولة دينا وعقلا وخلقا وعرفا... الخ، والصاقها بهذا الآخر، على نحو تتسرب معه عدوى القبح من الصفة الى الموصوف، ومن المشبه به إلى المشبه، بما يحقق انفعالا من غير روية إلى جهة الإنباض عن هذا الآخر، والتخلى عن طلبه أو اعتقاده، ومن ثم النفور منه، والإنفعال بهذا النفور بما يهدى بالإنفعال إلى الفعل العدواني. وتلك عملية لاتفارق المعنى المنطقي للتخييل في النهاية، من حيث هو عملية مقايسة تنبنى من مقدمات مخيلة، تسبط النفس نحو أمر أو تقيحها عنه، بما توقعه في النفس من محبة لهذا الأمر أو نفور منه. و«القائمة الخبيثة»، في هذه المقايسة تضم «مزايل الحى اللاتينى في باريس أو أوقسة سوهو في لندن»، وتتصل بكل من هو «معين في الضلال ويعيد عن الحق، حيث «سارتر وعشيقته البغي سيسمون دى بوقوار» «جنبنا إلى جنب» «دارون اليهودي ربيب المحافل الماسونية وابن الصهيونية» و«هيجل الفيلسوف المادى الملحد» (١٢)، الذين «تظهر رائحة أفكارهم تزكم الأنوف المؤمنة» فهي أفكار نيتش في «المياه العميقة العفنة التي سقت بذرتها الخبيثة فخرجت ثمرتها مرا لا يمساغ ولا يستساغ».

وليس المهم في هذه «القائمة الخبيثة» أن يكون هيجل- على سبيل لمثال- «فيلسوبا ماديا ملحدا» حقا، أو أن يكون «وينفد كويرلفيد» أحد المفكرين

خمس مجلدات).

٩- الشاطبي، الموافقات في أصول الأحكام (دار الفكر للطباعة د. ت) ٦٢/١ وأنظر البجيرى، تحفة المرید على جوهر التوحيد (القاهرة ١٩٣٩) ص ٩٠.

١٠- راجع كتابه الذى ترجمه سعد زهران بعنوان: الانسان بين المظهر والجوهر، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس ١٩٨٩.

١١- عبد العزيز بن عبد الله بن باز، الحجاب والسفور فى الكتاب والسنة (بيروت - القاهرة ١٩٨٦) ص ٢٧.

١٢- تلبس ابليس، ص ١٣-١٤.

١٣- النص من تسجيل صوتى كان يوزع فى السعودية ونشرته مجلة «التأقد» العدد الأول، ص ٣١-٤٦.

١٤- محمد جلال كشك، السابق، ص ٥

١٥- راجع خلدون النقيب، الأصول الاجتماعية للدولة التسلطية فى المشرق العربى، الفكر المعاصر، العددان ٢٧-٢٨، خريف ١٩٨٣.

١٦- انظر فى وصف بنية هذه الدولة وتحليلها كتاب خلدون النقيب، المجمع والدولة فى الخليج والجزيرة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٧.

١٧- ونسج:

«النظرية هنا مجموعة حقائق موجودة، أو موجودة أصولها، وصياغة جديدة لمفاهيم قائمة فى الأذهان وربما مبشرة فى صفحات متباعدة فعندما نقول: النظرية الإسلامية فى الاقتصاد، أو نظرية الإقتصاد الإسلامى، وإنما نسوق مجموعة القواعد الإقتصادية التى أقرها الإسلام... والأمر نفسه فى نظريات الاجتماع الإسلامية، والسياسة الإسلامية والأدب الإسلامى.. لا يعدو أن يكون

فى الغرب صدقا، فالأهم أن تتراكم الصفات المقترزة وتلتصق بالموصوف، وتؤدي المجاورة دورها الإيحائى المصاكى، وتتصايف الصور المتكررة للمشبه به بما يدنى بها والمشبه الى حال من الاتحاد، فيقع التقيح ويكتمل التحويل.

مصادر البحث

١- فؤاد زكريا، الحقيقة والوهم فى الحركة الإسلامية المعاصرة (القاهرة ١٩٨٦) ص ٢١-٢٦.

٢- ابن المميز، كتاب الأداب (ت، كراتشكوفسكى) ص ٩٢.

٣- مراقف (العدد ٥٤، ربيع ١٩٨٨) ص ١٢-٤.

٤- راجع محمد جلال كشك، السعوديون والحل الإسلامى - مصدر الشرعية للنظام السعودى، القاهرة ١٩٨١.

٥- راجع ابن الجوزى، «تلبس ابليس (القاهرة ١٣٦٨ هـ) ص ١١-١٨ والصابرنى، الرسالة فى اعتقاد أهل السنة وأصحاب الحديث والأئمة (الكويت ١٩٨٤) ص ٥٦، ١١٣، والمطى، التنبيه والرد على أهل الأهواء والبدع (بيروت) ص ١٢.

٦- ابن الجوزى، السابق، ص ١٦.

٧- ابن أبى يعلى، طبقات الختابة (القاهرة ١٩٥٢) ٢/٢٢.

٨- راجع أدونيس، الثابت والمتحول (بيروت ١٩٧٨-١٩٧٤ فى ثلاثة أجزاء) الجزء الخاص بتأصيل الأصول من الكتاب الثانى - وأنظر حسن حنفى من العقيدة الى الثورة (القاهرة ١٩٨٨ فى

المنطقي القديم الذي يناقض العلم ويرادف
الأيديولوجيا، من حيث هي وعي زائف، فذلك هو
معنى التخيل الذي قصد إليه الفارابي حين جعل
القول «المخيل» نقيض القول البرهاني الذي يفيد
العلم اليقيني في المطلوب الذي نلتبس معرفته،
والذي لا يمكن أصلاً أن يكون خلاقه. ووصف
التخيل بأنه عملية:

«تستعمل في مخاطبة انسان يستنهض لفعل
شيء ما باستفازة اليه وابتدراجه نحوه؛ وذلك أما
بأن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده
فينهض نحو الفعل الذي يلتبس منه بالتخيل
فيقوم له التخيل مقام الروية، وأما يكون انساناً له
روية في الذي يلتبس منه، ويؤمن اذا روى فيه أن
يمنتع فيعاجل بالأقاويل الشرعية لتسبق بالتخيل
رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل، فيكون منه
بالعجل قبل أن يستدرك برويته ما في عقبي ذلك
الفعل، فيمنتع منه أصلاً، أو يتعقبه فيرى أن
لا يستعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر» الفارابي،
احصاء العلوم (القاهرة ١٩٦٨)، ص ٨٤-٨٥.

٣٠- راجع على سبيل المثال ما قاله ابن قتيبة
عن المعتزلة في كتابة تأويل مختلف الحديث،
القاهرة ١٣٢٦هـ.



صياغة مناسبة لمفاهيم أساسية موجودة،
ومواجهة لتفسيرات العصر وحاجاته الجديدة
والتعامل معها بمنهج لا يأتية الباطل من بين يديه
ولا من خلفه». راجع عبد الباسط بدر، مقدمة
لنظرية الأدب الاسلامي (جدة ١٩٨٥)
ص ٩-١٠. وقارن بما كتبه محمد أحمد حمدون،
نحو نظرية للأدب الاسلامي (جدة ١٩٨٦)،
وصالح آدم بيلوم عن قضايا الأدب الاسلامي (جدة
١٩٨٥).

١٨- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة
(بيروت ١٩٧١) ٤٥٢/٢.

١٩- أدونيس، الشعرية العربية (بيروت
١٩٨٥) ص ٩٥-٩٦.

٢٠- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (بيروت
١٩٨٠) ص ٣٢١.

٢١- عوض بن محمد القرني، الحداثة في
ميزان الاسلام (الجزيرة ١٩٨٨) ص ٤٠، ٤٣،
٤٨.

٢٢- السابق، ص ٥١، ٥٤، ٦٧ وستتم
الاشارة بعد ذلك إلى المرجع في المتن بين
معقوفتين.

٢٣- عبد الله الصيخان، هواجس في طقس
الوطن (بيروت ١٩٨٨) ص ١٠.

٢٤- مجلة الناقد، السابق، ص ٣٨

٢٥- مقال بعنوان المقال شاعر الرموز
المرفوضة، مجلة الدعوة، ١٣/١٠/١٤٠٩ ص
٣٣.

٢٦- مقدمة لنظرية الأدب الاسلامي
«السابق» ص ٥٩.

٢٧- عبد العزيز المقالح، الكتابة بسيف الشاعر
على بن الفضل (بيروت ١٩٧٨) ص ٤٦-٤٧.

٢٨- السابق، ص ٥-٩.

٢٩- استخدام مصطلح «التخيل» بمعناه

قصة رائحة شبق فهد العتيق

{١}

تشاهددهم هناك دائما على ظهر صخرة واسعة... تطل بكبرياء على الحى المكتظ. المصلون عندما يخرجون من المسجد يستحمون بشمس الشتاء اللذيذة. حولهم الاطفال يشيرون التراب وهم على الصخرة خلف جامع الحى فى الاوقات ما بين الظهر والعصر. كل ينث متاعبه من صدره او يتلذذ وهو يستمع الى متاعب الاخرين يتحدثون عن سفاهة الشباب وعن عقول النساء الصغيرة وفساد الأزمنة... والأطفال وسفور الفتيات الجميلات. وعن قلة الحيلة. عن كل شئ على أرض صخرة عجوز تلمع تحت الشمس.

{٢}

الشيخ عبد الكريم ينهض من جلسته بين الجماعة. ينهض بوقار وهدوء متصنع. فى يده اليمنى مسبحة وفى يده اليسرى كومة من حصى صغير. يذهب إلى طرف الصخرة فى مشية احتفالية متبخترة. وهو ينظر إلى السماء ثم يلتفت بهدوء الى الجماعة يومى للشيخ مبارك الذى يأتى إليه على عجل. يقول له الشيخ عبد الكريم مطمئنا: وظيفة مؤذن المسجد لك من الآن.. يبتسم الشيخ مبارك بفرح. يفرك أصابعه بتوتر ويربت الشيخ عبد الكريم على كتفه ويطلق صوتا خشنا من صدره كأنه كحة مفتعلة ويومئ له بالانصراف بظهر أصابع كفه اليمنى.

(٣)

نهضت غالية. ابنة الشيخ مبارك من فراشها في العصر مذعورة كفارة. ذهبت الى دورة المياه اغتسلت عادت إلى غرفتها. وقفت أمام المرأة تأملت وجهها العظيمى وجسدها اليايس. ولحت فى المرأة أيضا طيفا جميلا لشاب يكتب على راحتها اليسرى حرفين صغيرين باللون الوردى. تذكرت فيلما عربيا رآته منذ زمن . وقفت مشدودة تتأمل مشهدا عاطفيا ساخنا على رصيف مكتظ بالحياة. ضحكتم ثم عادت إلى فراشها.

(٤)

فى الضحى تسلل خالد ابن الشيخ عبد الكريم، اقترب من شمس الصغيرة. ابنة الشيخ مبارك. وضع كفه بكفها ووضع بكفه الأخرى بين صدرها والقماش عشرة ريلات مشيا خلف الدار دخل بها إلى بيت مهجور بلا سقف تصب عليه السماء نورا قويا من شمسها.

(٥)

فى الظهر سمعت غالية صوت عربة تقف أمام الباب. أطلت من النافذة. كانت العربة محملة بأكياس الخبز والسكر والشاى. انقبض صدرها الصغير وأحست بالدم كالماء البارد يمشى فى عروقها.

(٦)

بعد صلاة الظهر قال الشيخ عبد الكريم للشيخ مبارك مؤذن المسجد الجديد منذ الآن أنت مؤذننا. وضحك. أنت ديكتا الكبير وعليك أن تنتقل فورا إلى الدار الجديدة، ثم إنه ربت على كتفه وسلمه رزمة من الاوراق المالية.. وقال له: سوف أشرب قهوتك هذا المساء فى دارك و... غمز له غمزتين ضحك لهما الشيخ مبارك بنصف أسنانه السوداء. فارتفعت فى فضاءات الحارة مع الغبار. رائحة غريبة شمها باندھاش ولغو جميع سكان الحارة.

(٧)

فى البيت قالت غالية.. ابنة الشيخ مبارك لأمها: رأيت فى المنام أن شيطاننا على حمار أبيض. جاء يتقدم الى أبى من أجلى نفث الأم فى صدر ابنتها . وقرأت آيتين صغيرتين فى هذه اللحظة لأب والشيخ يدخلان الى البيت.. وكان لصوت أقدامهم وقع الحوافر. وكان للحارة رائحة تشبه رائحة التيوس الشيقة.

قصة ترنيمه لفاصلة الأبيض

يوسف المحيميد

كل النساء يمتطين أذرعة رجالهن، والفندق يرقص أو يقنى...
يسيرون فى جلبه تزرعنى فى الدائرة، والوقت يكاد يغلقنى للدائرة.. تتساقط أشياءى
وأوراقى والذكرى. أرسم الدائرة: كتف عار. ساق أجلس كالرخام، ومؤخرات تبتهج فى غباء غابر
قائم.

وجوه تلمع فى الظلام، شفاء مرسومة بحذاقة وإبداع، كل هذا الليل يخرج... يخرج...
وحدى، والبهر شبه خال إلا من عباءة يلتف حولها جسد كالقبة الأولى. يختفى جبين أزرق
خلف أردية أفقدها فى وقتى، وأعشقتها كل مساء يبرق بالطلاء...
قدمها تخطوآن بثقة ليلية.. ذلك الهدوء الذى يقتلنى، ويسحبنى من جلبابى للذكرى.. كل
شئ فى المرأة المتكئة فى ركن البهر البعيد خلاصة امرأتى الثابتة فى أعماقى:
الحذاء. القميص. الأكف. المشى. التوقف. الإنتظار. التوجس...
حتى العباءة هى، وفاصلة الأبيض هى، و... و... وكل شئ... هى.

أقبلت عاملة الفندق- والتى يوحى أنفها المنفلق وعيناها الضيقتان بأنها أسبوية- وهى تحمل
آتية وكأسين من الشاي. كنت أتمد على الأريكة الأنيقة، وصديقى يقتل ذقنه بشروء مرقه صوت
العاملة وهى ترحب بنا للمرة الألف...
بدأت تسكب الشاي فى كأسى أولاً، وتبتسم فى وجهى غير مكترثة بحزننى. حكى صديقى

معها بالإنجليزية وكيفية... أيضا بأدلتها أيها.. لم يكن يستجدي، ولم تكن تتمتع... بل إنني أصبحت أنا المستجدي الأول على لسانه البارد، ولكن ذلك لم أعرفه أى اهتمام، مقابل أن أظل خارج الدائرة.

فى الركن الثالث المقابل للركن الذى أجلس فيه مع صديقى، والمجاور لركن المرأة وطفلة صغيرة، كان يواجهنا صدى رجل حليق يراقبني بعنق، وحين أواجهه يهرب بعينيه... بل بوجهه كله...

لم يكن هناك ما يدعوا لتلك الملاحقة المزعجة، وحين سألت صديقى أفاد بأنه ربما لمنظر ساقى المكسوة بالشعر الكثيف والمطرحة على الطاولة المقابلة، فابتسمت.

لم يكن البهو الفندقى يحفل بأجساد كثيرة تدور وتدور كما يرى صديقى، بل كان كل شئ أماسى: المرأة ورائحة الأبيض، والرجل الحليق. الطفلة بدأت تركض، وصوت الحذاء يقرع ذاكرتى المتعبة، وينفضها..

تتنصب المرأة، وتتعاقب الفواصل المشى نحو الوسط. تحنو عليها... تقصد يداها بلون يداخلنى، ويفرس فى صدرى ألف هاجس، وأغنية عاشقة للقبيلة.. تجتمع يداها على رفع العبادة من أعلى الكتف حتى هامة الجمجمة، وخلف الأسود.. الأسود: تلمع الأعين المائلة...

كل شئ فاحم فى المساء... العرى والغضب والدخان المتصاعد خولى، ولم يبق سوى غناء فى الذاكرة.. الذاكرة الباكية على شئ ينازعها، ولا أحد. لاجسد... لا انشطار فى الدماغ الحلول كلها ضاعت، والوصايا الفارقة فى حلم وتجارب وهذيان: «ستنسى كل شئ، فقط ابتعد».

بدأت حركة غريبة فى ذلك البهو، والعصا فى الفندق يتكاثفون، ويحملون الطاولات من مكان لست أعرفه، ويجمعونها فى الفراغ ما بين الأركان الأربعة، وكان الركن الرابع يخلو من زائين الليل، بل أن جهاز «البيانو» يحرم الجالس خلفه متعة الإستمتاع والترقب.

دخل رجلان من البوابة الزجاجية، وبينهما امرأة فى عقدها الثالث تبرز ملامحها قمة الفرحة والنشوة، وكل منهما يتشبث بأحد ذراعيها، وحين توسطوا البهو بدأوا يشيرون بأكفهم، ليحيوا آخرين فى المطعم الداخلى أعلنت أعينهم البارزة- مثل غيرهم- نهاية ارتباطهم بكل ما يحيط بهم.

ازدادت حركة الفندق حين ازداد الظلام، وكل عيوات السكر فارغة أمامنا، وصديقى يحاول أن يطلب من عاملة الفندق عيوات جديدة، وجسدها التحيل يمر من جانبه دون أن يلبي نداءه... ربما لطريقته الغبية فى الاستجداء الأول.

لا تزال نظرات الرجل الحليق تلاحقنى من هامتى الحزينة حتى أقدامى الممدة على طاولة الشاى المنخفضة بموازة المقعدة، وحين لمحته عينائى، اعتقدت أنه بدأ لا يعبأ بى ونظراتى القلقة ولكن عرفت أنه يدخل فى هواجس أخرى حين استدرك فجأة، واضطرب، وهرب بوجهه المتراخى.

لم تستمر تلك الملاحقة المملة، فقد كان اغماض عيني كفيلا بتركه المكان، والبحث عن مكان

آخر.

الليل يرقص أو يغنى، وغناء الجمجمة يخرجني من حصار الدائرة . ساق فوق أخرى. فاصلة الأبيض تبرى من خلال انعكاس الضوء، وطرف العباءة الفاحم يكثف الأبيض.. الأبيض... ويكون أبيض...

تنساب يدها إلى الأمام. تلتف حول الكأس الباردة الندية، وترفعها للوجه الرضى. بالأخرى تبعد الأسود قليلا. وفي صدرى تشتعل جمرة: الجمرة الأولى فى خطاى.

يصير الليل الأبيض لى، والدائرة تموج حولى فى صرخات وصيحات تأتى من أماكن عديدة: المطعم الداخلى. الزاوية المظلمة عند مدخل الفندق. المكان الباعث أغنية شرقية سريعة الإيقاع. الرجفة والركض والأضواء المتعاقبة ذات الألوان المختلفة.

يهبط البهو رجل ثوبه أبيض، ورأسه مكشوف. يحمل طفله الباكي، ويذرع البهو فى محاولة غاضبة لتهدئته، وحين يمل يتجه إلى الركن الساكن أعماقى، ويدها البضتان تمسدان شعر الطفلة لإعادة ترتيب الخصلات المتناثرة، وترتيب الوقت الممزق. بصوت يداخله انتحاب الطفل: - لنصعد الى الغرفة.

يصعد قلبى، و يصعد، ترقص فيه كل الطقوس الساكنة فى الناكرة: الحذاء القميص. الأكف. المشى. التوقف. الإنتظار. الارتشاف الصعود... ألملم أشياءنى. أرتب أوراقى، أبحث عن رؤاى فى غرفة غامقة غارقة فى حصارى.

أمشى نحو المصعد، وخلفى تخفت الأصوات التى تستمتع بالوقت الملقى على الشاطئ الغافى فى سكون.

يشقب جمجمتى الرملى لحن شعبي حزين،، وحين وصلت المصعد اقتربت بمفتاح غرفتى من باب الحديدى، وكل هواجس الأرض تضاجعنى. استدركت، ووضعت اصبعى على الزر الزجاجى، ليضى، وانتظرت.

إنفجر باب المصعد الخالى، ودلفت إلى الداخل، وانفلق الباب، ليسمد كل الصراخ والضوضاء فى الدور الأرضى. انطلق المصعد إلى الطابق العاشر، وعشرون فكرة تخالجنى للسفر الى فاصلة الأبيض، والنوم حيث لا بحر ولاصراخ.

نص قصصى

تنويعات أولى على الحدث

أحمد بوقري

«أن الحرية كل لا ينجزأ»
نيلسون مانديلا

التقى

فى متأخر العصر والأوان
وفى العاشر ما قبل الألفين
يخرج شبحان، بلفهما ضباب الصباح
هو، ممسكا بيدها «وائق الخطوة، يمشى ملكا»
وهى ، يختلط ضحكها المتقطع بإيقاع جسدها، جذلى كشجرة عتيدة إهتزت
فى هبة ريح
متسامقان
متكاملان
تتناسق خطواتهما
ويجتازان آخر هوابات الظلام
كذرات ثلج متساقطة، يغمرهما ضوء الفجر القضى.
فتشتعل وردة رأسه بالابيض للتلجى.
وجه طفولى
وظل ابتسامة يعتريه حتى منابت قمر رأسه

تصارع عيناه دفتات ضوء عيقة وتلف جسده الناحل غلالة من نسيم
دافئ

يستحق

ويعب صدره المنخور بالسل حفنة هائلة منه، فتمتلى شرايينه الرطبة بذرات نفثتها أنفاس
متهدجة على الرصيف المتففض.

يصرخ

ويصرخ، صرخته الأولى، ضحكة متفجرة، تناثرت شظاياها فأصابت بعدواها ما أصابت:

مشهد أول

(أقبحه، بالعدوى. أقرب من شاشة التلفاز أكثر. أخلق بإعجاب لامثيل له. أطلق صيحة
نصر. ارم في الهواء... في وجه الشاشة رقم ٧ اصفق... وأصفق حتى تحمر كفاي).
..شيخ له وجه طفولي ينحن ويهمس في أذن إمر أنه المنتشية:

قال:

- كأننى طفل أولد للتو ياووينى؟!

قالت:

- كان لابد أن يحملك السجن جنبينا كل هذه السنوات العظيمة.
تعثر قدمها بحجر صغير على الطريق فأزداد التحامها به، وهما يهرولان نحو الضياء الثلجى.
قال مواصلا حديثه القصير معها:

- أترانى ولدت فى الزمن المناسب ياوينى؟!

قالت:

- هو زمنك انت فقط.

قال:

- أقانون جديد للطفولة الشائخة هو؟!

قالت:

- نعم... نعم ايها الشيخ... قانون حياة جديدة انت صانعه!

- أنا أم انت

«وضحكا ضحك طفلين معا» .. ضحكة نقية عاليه فبانت اسنانهما لزولوات فى خلف الشفاه
الملتثة الرطبية. ودمعت عيناه البراقتين ورفع قبضته فى الهواء كأنه يمزق آخر خيوط الظلام
المتسللة.

وغابا فى الجموع. شمسا تتجزأ لرغيف خبز طازج. شمسا طليقة أخذت تذب فى عيون
الصبايا السود هناك فى ضواحي سويتو المضيئة الآن بأزهار الدم والوحل الجاف.

و«للحرية الحمراء» باب»
لكل يد مضجرة يلقى
أحمد شوقي

المتسقى

امتلاً الأستاذ الرياضى عن آخره. لوحات الأعلام. إرتفعت الصور.
وطار فى الفضاء الأزرق حمام
الجموع الملتحمة كانت تهزج. ترقص. تقارس غبطتها على ايقاعات الطبول المرتفعة
تبدو ساحة الملعب الكروى مزدانة بالأخضر وقد خلى منها اللاعبون والكرة والحكام وبدلاً من
ذلك إنتصفت الساحة منصة خشبية علتها مكروفونات كثيرة وبدت كجواد مسرح الصهوة.
شامخاً دخل الساحة فوقفت الجموع محيية. إرتفعت ايقاعات الطبول وتواترت الأهازيج
المعتقة برنين الغابات واختلطت بصغير الصبيان والصبايا السود
قبضتاه المعروقتان ارتفعتاً فى الهواء. وقد اكتظ وجهه بفرح العمر المتبقى. دار دورة كاملة
حول الملعب، وامتدت الأيدي المتقشرة كأنها تريد ملامسة صدغيه
حياً، وأحنى رأسه، ثم رفع قبضته فى وجه دى كليرك الذى اقتعد هو وزياينته الصفوف
الأولى وقد غابت أعينهم خلف نظارات سوداء سمكة.

تهدجت الانفعالات

تم انحبست الأنفاس نستمتع للصوت المعتق القادم تواً من أقبية رطبة عتمة.

وتدفق خفياً:

«أيها الأخوة

أيها الشرفاء

اعلنها عليهم من هنا. من على هذه المنصة

وامام هذه الجموع المتعطشة للحرية

فليسمع من يسمع

وليع من يعى

أننى لست الآخادم لكم

خادم للشعب كله، أسوده وابيضه

وولادى الآن هى ولادتكم انتم

وأنتم .. انتم

لن تكونوا بعد اليوم خدماً لهم

لن

فلتتعاون كلنا فى خدمة وطننا الأم

فلتتعاون...»

مشهد ثان

«حبست انفاسي وصرت اصغى بشغف كبير. تناولت جهاز الرميوت كنترول وزدت من كمية الصوت. وضعت أصابعي اليمنى على صدغي ومددت رجلى على الطاولة الأنيقة أمامي. طرق عامل الخدمة تناهى إلى بعد أن طلبت من خلال الهاتف شيئاً متلجأ بيترد له جوفى، الطرق على الباب يزداد وأنا متنبه بكليتى إلى الخطاب الهام.. صرخت أن يضع الصينية عند المدخل ويذهب يبدو أنه فهم. اختفى الطرق.. وارتفع صوته مجلجلاً مدوياً.. وجلست ساكناً أعب من دخان غليونى...»

«أيها الاخوة:

إننا لن نتهاون

لن نقول نعم

ان حريتنا لا تتجزأ لا تتجزأ ابداً

وأن ما أخذ بالقوة لن يسترد الا بالقوة

هذه الحقيقة التى يجب أن نعيها الآن.

الحرية كلها لنا

الهناء كلها لنا

او المتاعب كلها للمغتصب الأبيض، وباجيل ما يهزك ربح»...

مشهد ثالث

«غلبنى النعاس، فنمت جالسا على الارىكة بعد أن طال انتظاري لمرض مباراة كرة القدم الفاصلة فى بطولة كأس القطب الجنوبي»

.....

يتلمس دى كليكرك العنصرى الأبيض وجهه كأنه يحس بقايا بصقة. يرتبك الحضور فترفع أصوات ضجة من بعيد.

ترفع أصوات صراخ حادة محترقة، ودوى طلقات مخقطع ووقع اقدام الجنود الغليظة تنتهى إلى سمح الخطيب الأشيب.

«هاهى: سويتو تنتفض

قباطية تقاوم المبلحة أيها الزمان

ونحن لن نستسلم»

يتوقف الخطيب، يضع نظارته على المنصة، ويغادر الملعب وقد ازداد اضطراب الحضور. يخرج

عجلا يلتان فى احباء سويتو الدامية. ويلتحم مع الجموع المقاومة ويحتدم التصعيد يتناوله طفل اسود بزجاجة حارقة ،يقذفها فى وجه ابيض ، يتناوله آخر بيضع حجارة ويقذف بها على الدبابات المتقدمة نحو الحاجز البشرى المحتاج، تقذف هى بحمىها فى الصدور ويتساقط الاطفال كالفراشات الملونة.

يسقط نلسون
بقرب عشية مهتلة
تخترق قلبه ست وعشرون طلقة بيضاء
فينسكب الدم الحمرى
ويرقى الصوت زيدا بقرب فمه
يسقط باسل بالقرب من حبة برتقالة
جافة فينسكب دمه الذهبى يقرب او انى امه الصدئة
نهران من الدماء يتقاطعان على أسفلت الشارع الحجري
فيتناول «دى كليرك» كأسا مترعة من الدم الحمرى
وتناول شارون كاما أخرى تفيض بدم باسل الذهبى
رنين الكأسان فى ليل سويتو يعلن بدء احتفال مشترك
يتبادلان الزنجباب بلذة على ايقاع طبول رثيئة رتيبة قادمة من الزمن الغابى.

الأجوف مذبوحا

باطلوق السجن
فى المحنة الكبرى
ويرضيك أن تكون الطليقا
الشاعر بدوى الجبل

مشهد أخير:

أفاق على رنين الهاتف.
صدمته شاشة التلفاز منقطة بالضياء
تناول السماعة هتف الصوت من قرب
- أهلا أهد. لا...من...يتكلم؟
- ابر كاسر مكل. أين أنت اكانوا ينتظرونك فى جلسة افتتاح المؤتمر أين أنت؟
- آسف. لقد ذهبت عفوة قصيرة، آسف.
تحسس أوصال جسده المتعب فتفرض عنه القفا - الحريرى. أحس بلزوجة بين فخذه وهالته بقع
بيضا - نجمت سروال بجامته الوردية الملسا - شعر بانثشا - مفاجئ وغامت عيناه لفترة وجيزة كأنه

يتذكر بقايا حلم مازالت خيوطه تتناسج فى جمجمته ارتعش جسده من برودة الغرفة الباردة.
نهض بثقل وولج الى حمام الغرفة الداخلى الأثيق، واغتسل بالصابون الشذى الرائحة وتقطر بما
الكولونيا الليمونى الا أن رائحة البقعة البيضاء اللزجة لم تزل تضمخ أنفه بعطرها الشبقي.
وعندما خرج ثانية من الحمام الدفى صدمه رنين الهاتف، هتف الهاتف من قريب جدا.

- الحمد لله على السلامة

- الله يسلمك

متى الوصول؟

- الليلة الماضية فقط.

- ها... أتأتى اليوم؟

- حاضر على رأسى سأكون لديك هذا المساء سيدى

-... لا تنسى!

.....

- لا اهدأ حرسى الخاص سيرافقنى

قام بتفقد الشلاجة الصغيرة فى زاوية الغرفة، فتناول منها ما أمعدنيا مثلجا يرطب به جفاف
شفته . وعندنا أزاح ستائر الغرفة السمكية بدا له البحر هائجا... «الشاطئ غير مناسب للباحة
كما يبدو» حدث نفسه. وجلس على الكنية الوثيرة يتفقد حقيقته الجلدية، فتحتها أخرج منها
اوراقا لخطاب كان من المفترض أن يلقيه فى جلسة افتتاح المؤتمر الهام. وعندما اطمأن على
محتوياته بنظرة سريعة أرجعه فى الحقيبة ثانية وقد اعتلت على سحنة وجهه علامات الجدية
توجه الى دولاى الملابس الا أن رنين الهاتف فاجأه هذه المرة ايضا، هتف الهاتف قريبا من قلبه:

- لو من؟

- ماعرفتى... أنا نانسى!

- أهلا. اهلا نانسى

- تصل ولا علمنى بوجودك؟

- اهدأ يا حبيبى وصلت البارحة فقط!

.....

تم غرق فى حمى عاطفية مطولة وجلس على حافة السرير متقلصا يقهقه تارة ويهمس طويلا
تارة أخرى ولما طالت المهاتفة اعتدل، واستند بظهره على وسادتى السرير متمددا كأنه موشك على
النوم، ولما سقطت سماعة الهاتف بقرنه سقط عنقه الغليظ يتلوى على ذراعها المساء وعندها
أخذت الذراع الباردة تجز عنقه عن آخره متحولة الى سكين حادة بمقبضين من ذهب.

قصة التحدي هنا الحسيني

نظرت الى عينيها مباشرة هذه المرة وزدت من إتساع عيني في تحد سافر... كنت قد سألت نفسي المرة السابقة لماذا أغض بصرى في كل مره.. وتذكرت يوم كانت أمي تقول لي:- إذا أضعت حقك فلا تنديبه بعد ذلك... جاء «عمى» بعد ذلك - أو كما طلب مني أن أسميه- على صراخ زوجته:- تعال... أنظر الى هذه الحمقاء كيف تحلق في... أنا لن أعمل أكثر من ذلك .. قلت لك ألف مرة ابعد عن فيزا أخرى... انها تأكلني بعينيها... وكأنى أنا الخادمة في هذا البيت... وكأنها سيدتى.. عجب هذه الدنيا...

تقضى هي في صراخها.. ويمضى زوجها في تقرى... أما أنا فقد شعرت براحة كبيرة... كبيرة جدا .. وعندما وضعت رأسى على الوسادة لم أستطع أن أنام مباشرة، فقد كان هذا التحدي السافر بالعيون اليوم قادراً على تحريك السعادة داخلى الى درجة لم أستطع معها أن أضبط مشاعرى وأنام... بانها تبحث عن فيزا أخرى.. حسنا أنا لا أريد أن أسافر قبل أن أجمع المال المطلوب ، لكننى فى نفس الوقت أجن فرحاً حين أراها لا تستطيع احتمالي دقيقة أخرى، لكنها فى الوقت ذاته لا تستطيع أن تستغنى عني وترحلنى حيث تأتى بأخرى مكانى..

فى الليلة قبل الماضية.. خرجت هى وزوجها وابنتهما المدلل لزيارة أهلها ولما كانوا يسهرون عادة فى هذه الزيارات فقد غت حين داعب النعاس عينى من أول مرة... شعرت بالفارق فقد كان من الواجب على عند وجودهما أن أنتظر حتى يدخلوا الى غرفة النوم معلنين نهاية يوم شاق من العمل فى خدمتهم... وغاليا ماتأتى هذه النهاية متأخرة جداً.. بحيث أكون قد فتحت فى واستنشقت من خلاله كمية كبيرة من الهواء مرات عديدة... وفى أحيان كثيرة يكون رأس قد بدأ فى الترنج وأنا أجلس فى المطبخ فى انتظار غليان الماء لصنع الشاى الذى طلبته السيدة.... فى تلك الليلة جاءت سيدتى ولم يفض على نومي سوى ساعتين أيقظتنى.. ولما كان منظر أى شخص وهو يقوم من النوم مزعجا ولما كان وجهى بصفة خاصة أكثر إزعاجا من الوجه الأخرى حيث يسيل اللعاب عادة من طرف فى عندما أنام فقد أشاحت بوجهها عنى وهى تطلب منى أن استيقظ لأنها اشتعلت أن تشرب فنجانا من القهوة وبعض التمر الذى طلبت منى أن أعججه وأغمسه فى السمس بحيث يصبح شكله أنيقا وأنا أقدمه لها... غالبت رغبة قوية فى البكاء لكننى اذ فعلت ذلك فقد أحسست بألم أكبر فى صدرى... قاومت به أن أخذت نفسا عميقا وغسلت وجهى جيدا... لكننى أخيرا بكيت بحرقة فى الحمام... وقلت جيد أن آثار النوم لاتزال على وجهى ففى هذه الحالة لن تفرق السيدة بين آثار النوم وأثر البكاء... كرهت دوما أن أبرز ضعفى أمام أحد، والبكاء، أحد أكبر مظاهر الضعف التى أجاهد بشدة كى لا تبدو أمام الآخرين.. ولما عرفت من بداية وجودى فى حضرة هذه السيدة أن البكاء يجعلها تشمئز منى فقد زاد قرفى منه وزادت نقمتى عليها... بكيت أول دخولى هذا المنزل حين تذكرت أطفالى الذين هم فى طريقهم الى المدرسة فى ذلك الصباح... وبكيت أكثر عندما تذكرت طفلى ذات الثلاث سنوات التى ستعود أن تقضى نهارها دون أن تتبعننى وأنا أنتقل بين الحجرتين اللتين يتكون منهما المنزل... منزلى... حين قررنا أننا بحاجة للمال أنا وزوجى وكنا دائما نعرف أننا بحاجة اليه- فكرنا فى الطرق التى ستمكنا من ذلك.. لكن الحقيقة أننا كنا نعرف منذ البداية أنه لا طريقة سوى هذه... قبل السفر كنت أؤكد له أنى قوية بما يكفى لأن يجعلنى أحتمل البعد عن أطفالى مدة سنتين.. وطوال السفر كانت الأفكار التى تخص ما أنا مقدمة عليه تشغلنى بدرجة تكفى لأن تطرد من رأسى أى أفكار أخرى تخص ابتعادى عن أسرتى... لكن حين وضعت قدمى فى هذا البيت وطالعتنى ستة أعين مستفحصة- تخص رجلاً وامرأة وطفلاً- فقد أحسست عندها أنى وحدى... وحدى... وحدى.... وانخرطت فى بكاء عميق وخائف... وكانت المرة الأولى التى أسمع فيها صوت صراخ سيدتى... لم أفهم ماذا كانت تقول لكن حين نظرت إلى تعبيرات وجهها أدركت أنها بالتأكيد لم تكن تحزن لأجلى... وعرفت أننى لن أبكى أمامها أبدا بعد ذلك.

ذاك اليوم لم أفهم من كلماتها شيئا، لكننى اذ أفهم الآن كل ما تقول فإننى لم أبدلها أبدا أنى أفهم بالطريقة والسرعة التى تريد.. أفرح كثيرا حين أراها تردد الكلمات وتقوم بحركات كثيرة كى أحقق لها ماتريد منى... وإذ ذاك أذهب الى حيث طلبت وأنا أقاوم الصعلك... حتى إذا ما وصلت

إلى مكان لا ترانى من خلاله ضحكك... ولو كان بمقدورى لضحكك إذن بصوت عال وأنا أسترجع فى مخيلتى الحركات التى تقوم بها لإفهامى مافهمته من المرة الأولى.

فى اليوم التالى لليلة سمر قضاها عدد غير قليل من أهل السيدة عندهم... قررت أنى بحاجة لنوم فترة أطول كى أستعيد نشاطى... ولما اتت سيدتى قرعتنى كثيرا فالاستيقاظ المتأخر كان معناه أنى لم أنته بعد من كل العمل اليومى المطلوب منى... صارت تصرخ كماهى العادة.. وألقت الحقيبة من يدها فى غضب بالغ ونفخت من فيها ما قدرت أنه سيخرج لها لو كان فى مقدورها أن تفعل... واذا كنت أحتار فى تلك اللحظات ماذا أفعل فقد كنت عادة أنكس رأسى وأغادر الى حيث العمل الذى لم يكتمل.

كان هذا فى يوم تال لليلة سمر.. لكنى هذا اليوم استيقظت وأنا أحمل كمية عجيبة من النشاط.... غلقت بقدر كاف من يقينى بقدرتى على تحدى السيدة فى الحدود التى تجعلها مرتبطة لى.. وتساءلت هل كان سبب شعورى هذا الحديث الذى سمعته عندما كانت تحدث اختها بقرارها بالتخلص منى والذي لم تستطع أن تنفذه لأنها لا تملك فيزا أخرى.. قلت لعله ذاك.. لكننى لم أهتم كثيرا فأنا أعرف الآن انى أستطيع ولو لفترة محدودة أن أتغاضى عن طلبات سيدتى الكثيرة بحيث أنفذ ما اراه مناسباً لحالى المزاجيه.. قلت لفترة محدودة حتى إذا ما صارت الفيزا عندها فإنى ساعدل من معاملتى اياها بحيث تعود عن قرارها لأنها لن تجد أفضل منى.. خصوصا بعد الفترة التى قضتها فى تدريبى على طباعها الخاصة، ولأن هذه الفترة المحدودة لم تنتقض بعد، فقد حدثت فى سيدتى بقوة وهى تسألنى لماذا لم أفك الستائر.. أغسلها وأعلقها مرة أخرى كما طلبت منى وهى تغادر المنزل هذا الصباح.. نظرت إلى عينيها مباشرة هذه المرة وزدت اتساع عيني فى تحدٍ سافر.

سنوالى فى أعلدنا القادمة نشر النصوص القصصية والشعرية والنقدية التى ضاق عنها هذا الملف بسبب المساحة، ومن بينها مقالاً سمير الفيل عن الحركة الشعرية فى المسعودية

هواجس في طقس الوطن

عبد الله الصيخان

قد جئت معتذراً ما في فمي خبرُ
رجلاي أتعبها الترحالُ والسفرُ
ملئت يداي تياريح الأملِ ووعت
عيناي قاتلها ما خاتنها بصرُ
إن جئتُ يا وطني هل فيك مَنَمُ
كي نستريح ويهمي فوقنا مطرُ
وهل لصدرك أن يحنو فيمنحنى
وسادَةً، حلماً في قيطه شجرُ
يا نازلاً في دمي انهض وخذ بيدي
صحوي والتم في عيني ياسهرُ
واجمع شتات فمي واغزل مواجعه
قصيدة في يد أسرى بها وترُ
واقضح طفولتي الملقاة فوق يد
تهتز ما ناشها خوفٌ ولا كبرُ
وصب لي عطش الصحراء في بدني
واسكب رمال الغضا جوعاً فأنحدرُ

قهوة مرّة وصهيلُ جياذ مسومة، والمحاميس في ظاهر الخيمة العربية
راكة في الرمال وفي الهال، كيف المطاريش إن ذهبوا
للروح مطى السفر؟
وكيف هي الأرض قبل المطر؟
وكيف الليالي، أموحشة في الشعيب إذا ما تيمم عودُ
الغضا واحترى أن ير به الوسم صبحية والنشامى
يعودون في الليل مثقلة بالرفاق البعيدين أعينهم،
ثم كيف السرى إذ يطول مدجلها، أرضه أنسه في التوجّد،
لأحد غير رمل الجزيرة، لانجمة يستدل بها في السرى
غير قلب المحب، وهذا الحصى شره ماطوته القوافل
من زمن ثم كيف النوى إذ يطول بنا.

قم بنا
أيها الوطن المتعالي بهامات أجدادنا
أيها المتحفز في دمننا
والمتمزج في كل ذراتنا

أعطنا بصراً كي نراك، وأوردة كي نقر بنا، فيه نلقى
مساءً جميلاً، قرنفل في عرى ثوبك الأبيض المتسريل
ضوئاً لنمشي أيا أيها الوطن المتعالي إذا ما ارتدانا
الظلام إليك.

خذ يدينا راذن
صفنا.. وأقم يا إمام الرمال صلاة التراويح فينا، مقدسة
أن تظل لنا شامخاً كالنخيل الذي لا يموت..
واضحاً كالطفولة، كالشمس ثم اعطنا جذوة
حية في الفؤاد الحلى لكى يصطفيك

وطنى واقف
ويدي مشرعة
ابنك البدوي أتى يستزيد هواجس أيامه المسرعة
مرسل من سنى الفراغات كيما أفتش عن لغة ضائعة
بكيت على باب مكة، فتشت أركانها الأربعة
في قمى معزف كسوته الليالي ومحت ترانيمه الزويعه

إننى واقف خلف ظهرك مفتتحاً وجمى باعتذار المحبين

حين يطول النوى
 خاشعاً من محياك يا وطننا تتعالى به، غيمنا إذ
 يجف بنا الورود، سلوتنا في مساء الثغوب، في
 الصبح وردتنا ورغيف الفقير، وأنت البسيطُ
 البسيطُ قلل للعصافير إن القضاء مديح اتساع
 لعينيك كي لا تطير، فإن العصافير خائفة، فكن
 وطني معنأ في الهدوء لكي تعتلي ذروتك.
 وكن في المساء حنيناً عليها لكي تمنح السرُّ لك
 لكي تمنح السرُّ لك
 سماء لنا وسموات لك.
 وأنت قضاة البياض إذا ما استفاض على القلب شك.
 وأنت الشهادة فيمن هلك
 سماء لنا..

وسموات أولها أنت، آخرها أنت، وأنت
 لنا الضوء إذ يستدير الحلك
 وطن..

تعبت رملة في «النفود» فقلت لك القلب متكا
 والغمام فلك
 فاستديري به ثم حطى على جبهتي
 أنا واقف لمحيثك
 أعرف

بعد الغبار تغنى السماء لنا أغنية
 تصب لنا الماء في عطش الكأس
 وقتنذ
 مطراً أشعلك
 مطراً
 أشعلك



شعر

القصيدة

محمد جبر الحريس

سأكتب فيمَا يثير العدو، سأغتاله بالكلام، الذي ليس يَألف، أغتاله بالغمام الذي ليس يعرف، أغتاله إن أتى راقعا بندقية أجداده، بالسلام... وأغتاله إن أتى.

سأكتب عن وردة أمس قابلتها توقظ الصبح هامسة، ثم تُلقي بأسرارها للعصافير مهملة بابها

غير أن الذين يجيئون لا يعرفون الطريق إلى قلبها..
غير شويان منفلتا من عقل الردى سابحا في ارتعاش الهواء على خدها يخرج الصمت عن صمته، ويعيد الموات إلى موته... والهديل... إلى شاحبات الحمام.

سأكتب عن وردة الوقت، ومائة نصف مجنونة
صدرها النبع، أيامها معقل العاشقين اليتامى، دفاتها روح مستندين على نجمة،
خوفها خطوات الرقيب إذا حاصرته الشكوك، مواعيدها: كل عام.

سأكتب فيما يثير العدو، وأمتدح النار فى لفتى والجليد، وألعن هذا الحيات المخاتل فى عقل حراسها.

سأستل نصفى، وأنسل من بين مزدوجين
إلى لغة نصف مجنونة، كلما حاصروها استدارت
على نفسها، وأدارت رعى حبها حبها

ليت لى قلبها
لأذيع على الناس حبي
وأرفع نخبي كما عودتنى النجوم وشاغلتنى عن سنينى الغرام

سأكتب..

لو طرقتوا الباب أخبرهم: ليس فى البيت من أحد، فإن كسروا الباب قدهم إلى آخر
الشك. إن خرجوا أرجع الباب للباب، والمائلات لأوضاعها

إننى شبه مبتهج سوف أكتب فيما يثير العدو
وأرضى من الليل بالليل فيما يثير العدو الكلام



شعر دوار أشجان هندی

<p>ساحة النوم؟ نابضة أنت والبحر للنابضين سيورق في كل عام صباحا سيفمض في كل عين جناحا ويكبر يكبر يبتلع الارض، والارض تبتلع الأزرق المتسامق بين ذراعيك والعموم يافرحه الماء حين يساوى التراب وغيفا من الجوع حين تدور الرحى بالبطون لتسحق في كل فجر غبارا ويافرحتى</p>	<p>اشاطرك الملح حين تدين تحوى يديك فاغدو كما عشية البحر رخوا صغيرا صغيرا لك البحر حين يجئ زمان تعلق فيه الهزيمة في حجرة الحلم يأتي وعيناك مفتوحتان يسمرها الرمش فوق الجدار سيأتى وكفالك في تغوصان من علم القوس كفيك ضلعي الصغير ام القشف المتلاحق كالموج في</p>
---	---

حين اقبع كالطفل تحت يمينك
التمس العادة المشتهاة صباح
المدارس

اذ تحلفين بان الشطائر مغموسة
فى الطريق الى البحر منذ صباحين
ضلع لطفل تقاذفه الموج منذ
الغبش
يقولون:

يرجع حين تخبأ تحت القميص
عيون المساء
ويطفو على الزبد الورد
يرجع مثل تباشير صبح له نكهة
البن،

يقوى على الكبد،
على الجزر يقوى،
على المد
على كل شئ عدا قلب أم تعثر
فى نبضه فارتعش

صباح على معصم الجائعين
على الصخر بالموج يوما نقش:
تجود البحار متى جادت الأرض
بروى بها من تغفل فى الملح
محتفيا باندلاق العطش.

متى يعبر الصمت؟
متى يصدأ الصمت؟

متى يكبر الصوت؟
والوقت، يزحف ممعشقا رعشة
الكف،

والكف فى الجوف،
والجوف فى الخوف،
والخوف ما ساق صوتك الا الى
الحنف
كفى

نصيح
تفتح فى صوتنا لقة كالمقابر
يكفى
أكفكفها يتفتق عن صمتها
جوع كفى

سئمت انتظارك فاستنشقى
ماتبقى من البید واستنشقينى
نعود حفاة...عراة.. رعاة
اقاسمك العمر
اذ الى مغرب الصبر طورا،
وطورا الى يمس البحر

يدور بنا الموج اذ،
تقسو عظامك تنفجرين عصا
فى يمينى
اهش على الحوت صبحا بها
وان عشمس الليل صحت:

عدينى.

شعر

تغريبة القوافل والمطر

محمد الشبتي

أدمت مطال الرمل حتى تورما
 أدمت مطال الرمل فاصنع له يذاً
 ومذله في حانة الوقت موسماً
 أدرمهجة الصبح
 حتى يثن عمود الضحى
 وجدد دم الزعفران إذا ما أمحي
 أدر مهجة الصبح حتى ترى مفروق
 الضوء
 بين الصدور وبين اللحى
 أياكاهن الحى
 أسرت بنا العيس وانطفأت لغة المدحجين
 بوادى الفضا
 كم جلدنا متون الربى
 واجتمعنا على الماء
 ثم انقسمنا على الماء
 ياكاهن الحى
 هلا مخرت لنا الليل
 فى طور سيناء

أدر مهجة الصبح
 صباً لنا وطنياً في الكووس
 يدير الرؤوس
 وزدنا من الشاذلية حتى تنفى السحابة
 أدر مهجة الصبح
 واسفح على قلل (١) القوم قهوتك الحجر
 المستطابة
 أدرمهجة الصبح ممزوجة باللظى
 وقلب مواجعنا فوق جمر الغضا
 ثم هات الربابة
 هات الربابة:
 الاديمة زرقاء تكتظ بالدما
 فتجلى سواد الماء عن ساحل الظما
 الاقصرأ يحمر فى غرة الدجى
 ويهوى على الصحراء غيثاً وأنجما
 فنكسوه من أحزاننا البيض حلة
 وتتلو على أبوابه سورة الحمى
 الا أيها المخبر بين خيامنا

هلا ضريت لنا موعداً فى الجزيرة

أيا كاهن الحى

هل فى كتابك من نبأ القوم إذ عطلوا

الييد واتبعوا نجمة الصبح

مروا خفافا على الرمل

ينتعلون الدجى

أسفروا عن وجوه من الآل

واكتحلوا بالدجى

نظروا نظرة

قامطى علس التيه ظعنهم

والرياح موآتية للسفر

والمدى غربه ومطر

أيا كاهن الحى

إنا سلكننا الغمام وسالت بنا الارض

وإنا طرقنا النوى ووقفنا بسايح أبوابها

خاشعين

فرتل علينا هزيعاً من الليل والوطن

المنتظر:

شدنا فى ساعديك

واحفظ العمر لديك

هب لنا نور الضحى

واعرنا مقلتيك

واطوا حلام الثرى

تحت أقدام السليك

تارك الملقاة فى صحونا، حنت إليك

ودمانا مذجرت

كوثرا من كاحليك

لم تهن يوماً وما

قبلت إلايديك

سلام عليك

سلام عليك

أيا مورقاً بالصبايا

ويا مترعاً بلهيب المواويل

اشعلت أغنية العيس فاتسع الحلم

فى رثتيك

سلام عليك

سلام عليك

مطرنا بوجهك فليكن الصبح موعداً

للفناء

ولتكن سدره القلب قواحةً بالدماء.

سلام عليك

سلام عليك

سلام عليك فهذا دم الراحلين كتاب

من الوجد نخلوه،

تلك مواطنهم فى الرمال

وتلك مدافن أسرارهم حينما ذلت

لهم الأرض فاستبقوا أيهم يرد الماء

ما أبعد الماء

ما أبعد الماء!!

-لا.. قالذى عتقته رمال الجزيرة

واستودعته بكارتها يرد الماء

ياوارد الماء على المطايا

وصب لنا وطناً فى عيون الصبايا

فمازال فى الغيب منتجع للشقاء

وفى الريح من تعب الراحلين بقايا.

إذا ما اصطبحنا بشمس معتقة

وسكرنا برائحة الأرض وهى تفور

بزيت القناديل

يا أرضى كفى دماً مشرباً بالكآليل

يانخل أدرك بنا أول الليل

ها نحن فى كيد التيه نقضى النوافل

ها نحن نكتب تحت الثرى:

مطراً وقوافل

يا كاهن الحى

طال النوى

كلما هل نجم ثنيننا رقاب المطى

لتقرأ يا كاهن الحى

فرتل علينا هزيعاً من الليل والوطن

المنتظر

شعر لك.. كما أنت

على الدمينى.

يا قلب «لو أن الفتى حجرٌ» لأسبلتُ
الأصابع فى دمي /
وأنتيت مختضاً بمكنون الحجارة.
أهدى لعاشتتى قلاتدها، وأرفع للذين
مضوا بنادقهم،
وأنزح من رحيق العمر محبرتى
وأكتب بالحجارة.
وتر بجر عشيقته تنعى اساورها، وتجرح
فى التراب عرائس الانشاد
ملكته لهردها /
فما ابقى الغبار لها سوى التذكار والزمن
المعلق بالحجارة.
يا ايها الوطن العصى، على العصى،
أفقت فاحتضنتك اوراق الصغار من الردى،
وطفقت تخصف تاجك الذهبى من وهج
الحجارة.
يا ايها النارى فى الاحجار، والمطرى فى
للحجارة.

الأمصار، اطعمنا كتاب
النار فى الارياض،
والصبوات فى الاحقاف / ان رهينة
الساعات ساعتنا الحجارة.
فجأتك العواصم بالمقصلة
أريكتنا الحجارة بالاسئلة.
الجليل مثلثها،
والبلاد دوائرها
والذى عل من يأسه ظمأ
قد رأى صبيّاً يفتوى كأسه المقبلة.
لك كل ما فى الافق من شجر البياض،
وانسات الهيد /
همس الزيت للزيتون،
والنفاح للعدرا،
والزهاد مقترفين ماتسع العبارة
لك صخرة بقيت فاسندت المخي
للحجارة.

لك برقنا المائى، يومضُ قائماً بالوصل،
يحمينا من الطوفان اذ نكيو،
ويعرج بالقرى ثملأ فتشربه بحار الله
باخرة تعود، وأمة تدنو
وأغصاناً تهش لصوت مقلع الحجارة.
فوجئت/

من جمع اليمام إلى اليمام
ومن رقى فتق الكلام
ومن أتى شرف اهل بصحائف الشورات
وابتكر السلام؟
قلنا: لامرأة الحجارة سَلَمٌ مَهْرٌ، واشراط
تنن، ونايض يلقى
المدانن فى حباثلها، فلا ترتابُ إما مسها
هلع، وإما اغتالها الشعراء
والقصحاء فى الندوات، محصنةً،
تحصن صدرها بالغيم والاطفال، مدجلةً،
مشردة، وتوضأت
العواصفُ فى ترائبها،
مقدسةٌ تُجل لها ذبايحها، وتصريحات
قاتلها،

فان سَلِمَتْ تأسينا مواسمها
وان نفقت كفانا من غنيمتها الحجارة.
قلنا لأنواء البلاد: مبارك هذا الفضاء
الفحم فاشتعلنى،
بأفراس مسننة، ووديان مطهمة/
واعطى كل ذى حق فريضته، وأرخى
جانحيك على الحجارة.

* * *

طوقتك العواصم بالمقصلة
طوقتنا الحجارة بالاسئلة
وأتيت ابحت فى السؤال عن الاجابة
لن الطرائد فى مدينتنا، ومن غسل
الكبرى عن جفن أحمد
واستهلَّ به خطاباً؟

لن القوافل والمهاجئة؟
لن الصبا يرفعى منيته، ويستدنى
العواصف من رقاتها ويمتع
غزة الكبرى مدائحها/
وللقدس البهية عرسها القانى، وللدنيا
رقيف الأرض
والانسان والوطن المحرر
والكتابة؟.

لكأنما جئنا لستينات هذا القرن، يُركز
شارع اخويه مبتدرا
فيصحو الناس مفتحين قهوتهم بأغنية
الحجارة.

لكأنما سرنا إلى يوم يحرك شارع بالمغرب
الأقصى نوافذ صبحنا فى الشرق حتى
ترقى درج الحجارة.
مطر يعب زجاجة الضوء الرهيف،
ويصطلى وجع الرغبة/ وغيمة فى ثوب
حاملها/ وانهارت تدس حواصل الارحام فى
الأكمام/

يابصرى عشيت! أهذه الحسناء جنتنا
التى أفنى الفلسطينى عتريته لتبقى،
والفدائيون بهجتهم لترقى/؟
هكذا يلقى المحب فتاته فى الحبس!
تأسره ويأسرها
فيتفطر الحديد حرائقا اخرى
وأوطانا تغيم
ودولة تُبنى بأصداف الحجارة.
يا أيها الزمن النؤوم ضحى
يا أيها الزمن البذى كفى
يا أيها الزمن الردىء ألا انحنيت فقد
أتى زمن الحجارة!.

ندوة أدب ونقد

قضايا الواقع الإبداعى فى المملكة العربية السعودية

أعدھا وأدارھا:

أحمد بوقرى وغسان الخيزرى

عاشت الحركة الإبداعية الشابة فى المملكة العربية السعودية فترة إزدهار لم تُطل فى الثمانينات، وذلك فى ظروف إنشاق حركة نقدية جديدة وظفت بعض الأدوات العلمية كالبنيوية لأول مرة، وتجادلت خلالها «مناهج» نقدية واصطدمت معها رؤى وياً ويشكل حاد، إلا أنه للأسف كما تعلمون، لم يتواصل زخم هذه الحركة النقدية النشطة ولم يزد الصراع المنهجى والفكرى إلى تعددية منهجية متجاوزة ومتحاورة وحصل فى الواقع بعض «الإنحسار» المؤقت وذلك لأسباب ذاتية لها علاقة بالرموز النقدية (النقاد) ذاتهم أو لأسباب موضوعية لها علاقة بالواقع الاجتماعى وسطورة تقاليده ونبرته الدينية الصاعدة مما أثر فى الحركة الإبداعية وطلائعها الجديدة، وجعلها تعيش لفترة طالت حالة من التذبذب الإنتاجى ثم حالة من الجمود فى فترة لاحقة ومتأخرة من الثمانينات ولازال هذا الواقع الإبداعى ترصعه عددٌ من القضايا والاشكالات الفنية التى نرى أنها لم تحسم بعد فى صالِح تطوّر الحركة الإبداعية ومسيرتها. ولكى نحلّل هذا الواقع الإبداعى وقضاياها الفنية الملحة، همومه الذاتية، وصوباته الاجتماعية أرتأينا مناقشة المعورين التاليين اللذين ربما كانا مدخلين جيدين لتوضيح الصورة للقارىء العربى غير المطلع عن قرب على الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية:

- أ- الشعر الحديث والمتلقى: (ماهى الموضوعات الشعرية المتناولة فنياً، لغة الشعر وإشكالية الغموض الفني؟)
- ب- قضية قصيدة النثر: (كيف تقيسون التجربة فى المسيرة الشعرية المحلية؟ وكيف ترون مستقبلها؟)

المشاركون

- (١)- على الدمينى: شاعر وناقد، له ديوان مطبوع بعنوان: «رياح المدافع»
- (٢)- حسن السبع: شاعر وصحفى، المشرف على القسم الثقافى بجريدة اليوم سابقاً
- (٣)- محمد عبيد الحري: شاعر له ديوان مطبوع بعنوان: «الجزء»
- (٤)- محمد الدمينى: شاعر له ديوان مطبوع بعنوان: «انتفاض القبة»
- (٥)- أحمد الملاً: شاعر ومصحى
- (٦)- أحمد بوقرى (معد الندوة ومديرها): ناص وناقد
- (٧)- غسان الحنيزى (معد الندوة ومديرها): شاعر و مترجم

أحمد بوقرى:

فى البداية أرحب بكم وأشكركم على تلبية الدعوة بالحضور والمشاركة فى ندوة «أدب ونقد» عن الواقع الإبداعى السعودى وقضاياها، التى نتمنى من خلالها إعطاء بعض اللحات وتسلط بعض الأضواء على هذا الواقع. وكنا فى الحقيقة نتمنى أن يشاركنا فى ندوتنا هذه عدد «آخر من الأدباء والنقاد المهتمين من مناطق أخرى حتى يكون الحوار والمقاربات النقدية والفكرية أكثر غنى وأكثر شمولية وثقيلاً للتيارات الأدبية المتعدد، ولكن ضيق الوقت حال دون تحقيق هذه المشاركة المطلوبة. وأرجو أن نبدأ الآن بورقة العمل المطروحة أمامكم إذا اتفقت عليها واقترح أن نبدأ أياً:

الشعر الحديث والمتلقى

على الدمينى

أعتقد أننا لم نحدد فى السؤال طبيعة المرحلة التى نود أن نتحدث عنها حتى يمكننا تحديد السمات الأساسية والعامة المميزة لها.

وإذا بقى السؤال عاماً هكذا و لكنه مرتبط بالشعر الحديث وبيدايات شعر التفعيلة، فيمكن ملاحظة أن بدايات شعر التفعيلة كان صدى للشعر الحر فى بداياته فى العالم العربى، لكنه كان تجاوباً متواضعاً وغير متسق فى نفس الزمن ونفس الرؤية ونفس الفعالية، لذا يمكننا أن نرصد فى بدايات الستينات نوعاً من الإبداع الشعرى الجديد الذى استفاد من حركة الشعر الحر التى أنهضت فى العالم العربى ومن

الطبيعى أن الشعر أو الأدب أو الإدارة الفنية لا يمكن أن تنفصل عن علاقات المبدع بواقعه، سواء على المستوى المحلى أو العربى أو الإنسانى. فلو استطاع الإنسان أن يرصد المواضيع الشعرية التى تناولها الشعراء فنياً من الستينيات إلى الآن فى السعودية لربما كان أبرزها هو الجانب الوطنى الذى تركّز فى الستينيات على القضية الجزائرية وتضال الشعب الجزائرى لتحقيق استقلاله، عن الإستعمار الفرنسى. أيضاً كان لهذه ٦٧ التى ضربت العالم العربى -المعاصر سياسياً صدى كبير أثر على الشعراء فى المملكة ونجد أن من رموز التيار الكلاسيكى أو التقليدى من هزته الأزمة لدرجة أنه عندما عبر عنها بدأ يكتب بشعر التفعيلة مثل الشاعر «أحمد قنديل» والشاعر «سعد الهمداني» وآخرون.. ونجد لهم دواوين كاملة تعبر عن أثر هذه النكسة التى جلبت بالأمة العربية، وبعد ٦٧ بدأت حركة الحياة الأدبية فى المسار الشعرى تتجه نحو بدايات التأسيس لشكل نص شعرى جديد يتعامل مع معطيات التطور فى الواقع المحلى ومعطيات التطور فى العالم العربى وكانت بدايات الشعراء الذين كتبوا قصيدة شعرية جديدة من بعد ٦٧، كما كانت هناك أسماء تأريخية تكتب القصيدة التقليدية، وتأثرت علاقة الشاعر بظروفه الموضوعية واستطاع أن يزاوج بين العمودى وبين شعر التفعيلة. إلا أن هناك شعراء بدأوا بقصيدة التفعيلة بعد ٦٧ ومن شعراء هذه المرحلة كان الشاعر «إبراهيم الفوزان»، والشاعر «سعد الحميدى» وأحمد الصالح «مسافر» وأسماء أخرى كانت رؤيتهم الشعرية تتأجج لبداية رؤية جديدة فى الواقع المحلى والعربى. طبعاً مرت فى العالم العربى أحداث كنا جزءاً منها أو صدى لها، واستمر خلالها تطور القصيدة العربية فى التعبير عن الواقع الاجتماعى المحلى وعن المتغيرات فى العالم العربى.. ثم غر بحرب ٧٣ وماتالها من أحداث طويلة حتى الثمانينيات فكل هذه الأحداث كانت تبرز باستمرار طابع النص الشعرى الوطنى بعكس المراحل السابقة، ربما فى مرحلة الخمسينيات حتى الستينيات كان يبرز هناك النفس الشعرى الغزلى وكان هناك نوع منه يخو منحنى الكتابة على مثال الشعر الغزلى العباسى والأندلسى والشعر الغزلى العربى كما عند الياس أبو شبكة أو نزار قبانى، ولكن الشعر الحديث الذى بدأت ملامحه تنضج من بدايات السبعينيات وحتى اللحظة الراهنة تلمس فيه بروز النفس الاجتماعى أو الوطنى سواء فى التعبير عن الواقع الاجتماعى الذى نعيشه أو علاقتنا بالواقع العربى العام. هذا النفس كان هو الأبرز ملمحاً وتوازناً من منتصف السبعينيات حتى منتصف الثمانينات، ولكن أيضاً أصبح للواقع المحلى سمات محددة تؤثر فى كتابة الشاعر أو فى إبداعه، واستطاع أن أقول إن كثيرات من القصائد كانت تعبر عن عربة الشاعر، عربة عن الإنسان مع واقعه، أى عربة عن أن يساهم فى التعبير عن رأيه، عن رؤيته لمستقبله، وعن معاناته الفردية والاجتماعية، فهناك «قصائد القلق» وقصائد الرقى المستقبلية وقصائد نقد الذات ونقد الواقع الاجتماعى الذى نعيشه. إذن هناك تبلور شعرى يضى مع الزمن من منتصف السبعينيات حتى منتصف الثمانينات يمكن تسميته الرومانسية الجديدة وهى ما أقصد بها التعبير عن الذات، وليس التعبير الذاتى الصرف الذى يعبر عن معاناة الفرد، لكنه التعبير الذى يحدد معاناة رومانسية جديدة فى علاقة الفرد بالمجموع البشرى الذى يحيط به. ويمكن أن نرى بعد منتصف الثمانينات بداية ملامح جديدة لواقع شعرى وأسماء شعرية جديدة، فنجد الصوت الفرد يطفى على صوت القضايا الإنسانية أو العربية التى كانت طاغية بين السبعينيات والثمانينات، نجد التأمل، نجد ملامح الوحشة. نجد ملامح الألم. نجد أيضاً ملامح التفاؤل. بمعنى هناك عودة إلى الذات، لكنها عودة عصرية، وعودة

واعية بحيث يربط الإنسان قضيته الشخصية بالقضية الاجتماعية لامن خلال قول الموضوع الاجتماعي كما تعبر القصائد المباشرة أو الشعارية، لكن يقول شعري هامشي وقلق ومتهم في نفس الوقت بتطوير ادواته الفنية حتى يوصل صوته للآخرين.

حسن السبع:

يكاد يكون الابداع السعودي مغموراً بالنسبة للبلاد العربية الأخرى لدرجة أننا عندما كنا نشارك في بعض المهرجانات الشعرية والأدبية العربية كانوا يعدوننا مفاجأة المهرجان. وهذا يعني أن العالم العربي لم يتواصل مع الابداع السعودي حتى الآن. وبجانب ما اضافة الأخ الدميني في قضية المضامين او الموضوعات الشعرية يمكنني أن أوجز رؤيتي في أن موضوعات الشعر عندنا لم تقتصر على الواقع المحلي للإنسان السعودي العربي، بل أيضاً كان متعلقاً بالهموم الإنسانية عموماً، هناك هموم إنسانية طرحها الشاعر السعودي لدرجة أنه عندما يقرأها أي متلق خارج المملكة يشعر أنها تعبر عنه أيضاً. هناك أيضاً هموم أخرى مثل بحث الفنان عن عالم جميل، عن ترتيب البيت البشري، بمعنى ان قضايا الشعر المحلي لا تختلف عن قضايا السفر العربي الا فيما يطبعها بطابع الخصوصية المحلية.. هناك توجد خصوصية لا يمكن إنكارها في مسألة المضامين، ولكن هموم الشعر عندنا هي هموم الإنسان في كل مكان.

غسان الحنيزي:

لدى ملاحظة سريعة من ناحية المواضيع الفنية. فإبتداء من الشاعر السعودي محمد حسن عواد المولود في مطلع القرن الحالي حتى بروز الأصوات الشعرية الجديدة في الثمانينات ورغم الاختلاف في الأساليب الفنية والرؤية إلا أنها تشترك مع الشعر العربي ككل في مواضيع معينة أبرزها إضافة إلى القضايا العربية الكبرى: الإغتراب والبحث عن الذات، وهي ربما تكون شاملة وتمهر عن رغبة الأصوات الشعرية التواجد محلياً للتواصل مع التجربة الثقافية العربية ككل.

أحمد بوقري:

أنا أيضاً لدى ملاحظة صغيرة تتعلق بالمضامين. نحن نتحدثنا عن المضامين الشعرية ومحاولة ربطها بإشكالية التلقي كما جاء في عنوان المحور. سؤالي الآن هو هل المضامين الشعرية التي طرحت بشكل معاصر شكلت جاذبية للمتلقى؟ هناك إشكالية موجودة: إشكالية الفموض، إشكالية التلقي وصعوجه بالنسبة للمضامين الشعرية التي طرحتها القصيدة الشعرية الحديثة. هل كانت هذه المضامين فعلاً نقطة انجذاب للمتلقى السعودي؟ هل عبرت عن همومه وعن قضاياها؟

الملتقى يفرض سلطته التدوئية:

على الدمينى:

نحن كهيئة عربية لها ظروفها التاريخية التى بدأت فى التحديث متأخرة عن معظم البلدان العربية، ولاشك لها ذائقة فنية تختلف فى مستواها وطبيعتها عن بقية البلدان العربية.

ف عندما بدأ عصر التنوير وكان لرموزه فى مصر والشام والمغرب الحضور الكبير... كنا نلمس نحن الأدباء هذا الحضور ونعير عنه ونشأثر به بل كان الأدباء والشعراء لا يعبرون عن تطور موضوعى للذائقة الشعرية عند الناس، وبالتالي الملتقى يفرض ذوقه لأن الشاعر لا يريد أن يكون صوته فى برية ويود أن يكون صوته متوصلا مع الآخر، فطبيعة الذوق السائد هى طبيعة تراكمية للمسار التاريخى لعصر الإنحطاط الذى مر به العالم العربى ولذلك كان الطابع التقليدى لادوات التعبير والمباشرة وللكليشيات التى تستخدم أيضا فى الشعر العمودي العربى هى التى طبعت فنية القصيدة السعودية منذ بدايات عصر التحديث منذ توحيد المملكة.. وضيف إلى ذلك العدد القليل من المتعلمين والعدد القليل من المدارس والعدد القليل أو المهدوم من وسائل الإعلام وما إلى ذلك، كل ذلك ساهم فى أن تكون ذائقة الملتقى ذائقة تقليدية يتنازعها طرفان: إما طرف شعبى بحيث تأثرت ذائقة الفن الشعبى الابداعى الموجودة فى منطقته، أما بالنسبة للمتعلمين أو المتنورين فهى ذائقة كلاسيكية عربية وقد تستقى من العصر العثمانى أو عصر الحكم العثمانى أكثر مما تستقى فى عصر الابداع العربى ايام العباسيين، وهذه حكمت فعلا فنية القصيدة لفترة طويلة، ففى الستينات كانت الزائقة هى ذائقة تقليدية صرفة ولكن طبيعة التغيرات وطبيعة التحديث الذى حدث فى بلادنا بشكل أو بآخر أثر على بنية الذوق فى مجتمعنا وبدأ الشعر الجديد يحاول أن يطور من أدواته وأن يغير من هذه الذائقة. هناك ملاحظة أود أن أشير إليها وهى أن بدايات الشعر الحديث فى العالم العربى كانت بدايات متقاربة إلى حد ما مع مفهوم التدوق أو الذوق عند الإنسان فى العالم العربى.. حتى أن بدايات السياب والبياتى ونازك الملائكة، كما نرى فى بعض قصائدهم، أكثر ركافة وأكثر مباشرة من الشعر الكلاسيكى العربى، ولكن هؤلاء تطورا وساهموا فى تطوير الذوق العربى، لفترة طويلة تمتد من الخمسينات حتى السبعينيات، نحن هنا فى السعودية حرمانا تقريبا من هذه المرحلة التاريخية التى كان يمكن أن تنتج عندها شعرا حديثا وبسيطا وواضحا ومتدوقا من قبل الجمهور، بحيث أن الشاعر يتفاعل مع محيطه ومحيطه يتفاعل معه كان لدينا عزل ونقص فى وسائل الإتصال بين المثقفين والأدباء فى المملكة والخارج ولم تفتح الأبواب إلا على مشارف السبعينات وعندئذ تطورت أساليب المغامرة الشعرية فى مسار القصيدة الحديثة، فى العالم العربى، واستخدامها الرمز والأسطورة والصورة المعقدة والإحالة التاريخية والتراثية بحيث تشكلت بنية فنية يصعب على متوسط الثقافة ومتوسط الإهتمام أن يستوعبها. ولكن لو كانت الأبواب مفتوحة من الأصل أو كان لدينا مبدعون استطاعوا أن يواكبوا التجربة من بداياتها لأستطاعوا أن يساهموا فى توسيع دائرة الملتقى والتطور معه وبه إلى أن يفهم رموز القصيدة الجديدة، وآلياتها، وأساليبها الحديثة.

وهنا تكمن الأزمة، لأنه منذ السبعينيات حتى الآن أصبح للشعر العربى الحديث وصيد كبير من التجربة الشعرية وأصبح الشاعر يود أن ينسج على غير منوال سابق

له، بل أصبح الشاعر يتحدى نفسه وأصبح الإبتحاح على الثقافات العربية ممكناً بحيث جعل إمكاناته الشاعر تسبق إمكانات الملتقى بمراحل طويلة، ومن هنا نشأت إشكالية الملتقى.

محمد عبيد الحري:

كان السؤال يدور حول الشعر الحديث والملتقى وهو موضوع طويل ومطروح على إمتداد الوطن العربي، والقضية ليست علاقة الشاعر والملتقى، بل إن الأمر يتدخل فيه كثير من الأطراف الخارجية تؤثر على العلاقة ذاتها.

فالشاعر عندما يكتب هو يطرح طموحاته الفنية والإنسانية وهو يتمنى بالفعل أن تصل إلى الملتقى، وهذا التمنى يكون من الإتساع والقوة بحيث يطفى على مسألة الكتابة الشعرية نفسها. ومن الأمور التي تطرح بهذا الخصوص، مسألة الغموض الفني للشعر وهذه مسألة أخرى دائمة ولصيقة مع ديمومة الشعر وقد طرحت منذ العصر العباسي، وكثيراً ما تطرح هذه المسألة في علاقة الملتقى بالشعر الحديث. وكما نعرف فالغموض هو شيء أساسي في الفن، وأنا اعتقد أن هناك دوافع أساسية عند الملتقى يطرحها الشعر عليه بالضرورة ومنها دوافع كشف الغموض الفني ليكتشف لغة النص، وحتى لا يكون العمل الفني عملاً مباشراً يقرؤه القارئ ويلقيه جانباً لأنه عرف ما فيه، لكن ذلك العمل الذي يقرؤه الملتقى أكثر من مرة هو ذلك العمل الذي يحتوى على شيء من الغموض الفني.. والقصيدة الصادقة لابد ستصل للملتقى بأى شكل من الأشكال.

هناك من يقول: القصيدة الغامضة لاتصل . أنا أرى عكس ذلك بل أقول القصيدة الصادقة وأصله وهناك من يقرؤها بالتأكيد ويدافع عنها أيضاً. وكثيراً ما يطرح الغموض الفني بشكل يعزل العمل الشعري عن متلقيه كمثل «هذا غامض تجنب قراءته»! ويساهم النقاد في عزلة القصيدة وهم في بعض طروحاتهم يشوهون هذه العلاقة القائمة بين الملتقى وبين العملية الشعرية. والمسألة ما زالت تطرح وستظل تطرح في رأيي، لكنها ترجع إلى نقطتين:

(١) صدق العمل الفني.

(٢) تلوق الملتقى.

وذاتة الملتقى حتى الآن هي ذائقة مشوهة، وبالتالي فإن الشاعر أو الفنان يجب أن لا يطمئن إلى هذه الذائقة، أى عليه بشكل أساسي أن يثيرها ويسهم في بناء ذائقة شعرية جديدة وأنا اعتقد أنه عندما يطمئن الشاعر إلى ذائقة نمطية إنما هو في الحقيقة يهدم مسألة الخلق الشعري والفن.

محمد الدميني:

إشكالية الملتقى هي لاشك قضية أساسية. وقد ورد ايضاح جيد للمساءلة هذه من خلال فهم طبيعة الملتقى: ثقافته وخلفيته وهي كما اراها الجانب المعوق في مسألة التواصل. لكن كيف يمكن كسر هذه



الحوارج؟ هذه فى نظرى هى المسألة؟

وعملية فهم المتلقى للشعر وللنصوص الأدبية متراوحة وأنا اعتقد أن هذا الفهم الآن قد تردى عما قبل عشرين عاما. أنا اعتقد الآن أن المتلقى يعجز عن فهم النصوص الكلاسيكية المنقولة عن التراث والمدرسة فى المدارس، يعجز عن فهمها الفهم الصحيح. مات يده الكتابة الجديدة أو النص الجديد هو إحياء هذه العلاقة بين النص التراثى وبين النص الجديد فالنص التراثى ملين بالدلالات وغنى بإيحاءات كثيرة. وبأشكال كثيرة من القيم والأفكار، وهو مازل قائما وقاعلا فينا، ولكن الإشكالية هى كيف نمج عن إيصال فحوى هذا النص التراثى ذى الوضوح اللغوى للمتلقى. إذن هناك إعادة فهم وإعادة قراءة وإعادة تفسير للنص التراثى وفق مفاهيم جديدة ورؤى جديدة ووفق إستيعاب لشؤون الحياة الجديدة، ونشعر أنه بإمكان هذه النصوص أن تكون حديثة، بمعنى أن نصوص المتنئى مازال حديثة ولكن كيف أوصل هذا الفهم للمتلقى؟ فإذا كنا إزاء توصيل فهم النص التراثى نواجه صعوبة وعما، فكيف بنص حديث؟ فالمشكلة كما أراها الآن هى مضاعفة.

من ناحية الموضوع الشعرى المتناول، ربما اختلف مع الأخ على الدمينى من حيث تصنيفه للمراحل، ومن حيث أن مرحلة الستينات وبداية السبعينات كانت محملة بهم وطن مباشر. فى إعتقادى أنها ليست مشكلة الشاعر بقدر ماتمكن فى تلقى الشاعر لهذه الأحداث، ونحن حين نضع للحدث السياسى أهمية أن يحل محل الشعر نفسه فذلك يعنى أن هناك خلا فى كثير من النظم الثقافية والتربوية، والمفترض أن لا يتحول الشعر كله إلى حالة معالجة لقضية سياسية مباشرة لكن تحويل الشعر كله برمته إلى محاولة شتم القوى المعادية ليس هو الهدف. وحين نتحدث عن الهم الوطنى مثلا أرى أن الشاعر العربى الحديث لم ينفصل بالأصل عن هذا الهم بل الذى حدث هو محاولة تضمين هذه الهموم الوطنية ضمن الهممات الشعرية التى يتداخل معها الشاعر أو تشغله، وعلى أن لا يصبح الحدث أو القضية السياسية هى الهم الأساس أو المضمون الأساسى، وكثيرا ما نجد هذه القضايا الوطنية مضمرة فى قصائنا، بمعنى أنه قد حدث نوع من دمج القضايا بشكل خفى.

ومن ناحية إشكالية الغموض، ارانى مختلفا مع الأخ محمد الحبري في أن القصيدة الصادقة ستصل مهما احتوت على عامل الغموض الفني. ليس شرطاً أن القصيدة الصادقة ستصل لأن ذلك سيظل مرتبطاً ببيئة تربية معينة ومستوى من الحس الاجتماعي ومستوى كبير من الفهم. نعم الصدق يظل كامناً في القصيدة، لكن كيف تصل القصيدة؟ وكيف تصل روحيتها إلى قارئ ما يزال خاضعاً لنظرة إرثية تقليدية في فهمه للنص الشعري؟ البعض يصل- نعم- لكن الأغلب لا يصل! القضية لا تكمن في خيارات الشاعر بل تكمن في مشكلة اجتماعية قائمة. لكن هل يظل الشاعر يطمح لهذا الإيصال؟ بالطبع يطمح لكن في حدود معينة، وحين تصبح الطرق مسدودة فهو يتجاوز كل شيء ويكتب كما يريد. بمعنى أن اقتناع الشاعر للقارئ بصدق القصيدة وجماليتها وغناها ليس المهمة الأساسية للشاعر. والمتلقى هنا يجب أن يبذل جهداً معيناً وإذا لم يكن في مقدوره ذلك فستظل المسألة قائمة بين الطرفين.

النقد ساهم في الفجوة

أحمد الملا:

بالنسبة لإشكالية الغموض فهي إشكالية عامة على امتداد الوطن العربي كما قال الزملاء. لكن تظل المسألة ضمن إشكالية النص الإبداعي.. ففي المملكة العربية السعودية كان للحياة الاجتماعية في السبعينيات تأثير ثقافي كبير، وبعد التحولات الاجتماعية رأينا أن المضامين الفنية للقصيدة الجديدة في العالم العربي بدأت تترسخ، وفي نفس اللحظة كان هناك نوع من التحول الاجتماعي في السعودية أثر على إمكانية التواصل، هذا انعكس بالتالي على العمل الإبداعي، فالمبدع استمر في علاقته الإبداعية متوصلاً مع هذه التحولات الجديدة في حين أن الحياة الاجتماعية أثرت في المجتمع وفي الذائقة الشعرية العامة، وأبعدتها كثيراً وارجائها عن متابعة هذا العمل الإبداعي، إلا أن المبدع ارتبط مع الخارج ومع تطوير ادواته الإبداعية. في هذه المسألة نرى الآن أنه لا يمكن للمتلقى المعاصر أن يتفاعل مع قصيدة كلاسيكية كما قال الأخ محمد الدميني كما كان في السابق وعلى المبدع أن يستمر في محاولته الإبداعية مهما كانت الظروف الاجتماعية الموضوعية قاسية وغير مواتية ومهما كانت الذائقة التذوقية متخلفة.

غسان الخنيزي:

مسألة الغموض نسبية وتسمح بتعدد الآراء ويجب أن نكون على قدر كبير من الحيطة قبل أن نتوصل إلى وصف القصيدة أو الشاعر بالغموض. فنحن نتفق على أن العملية الإبداعية تحمل في جوانبها الكثير من الخروج عن المألوف والعادي والمستهلك في المضامين والتعبير والأسلوب كما أننا نتفق على أنه لا يجوز للشعر أن يشتغل بالكشف اللغوي أو الإحفاء باللغة... وفي نهاية المطاف فإننا نلاحظ ذلك الأغتراب الحضاري الذي تزداد حدته في وتيرة الحياة بأوجهها المختلفة... وبعبارة أخرى كيف لا تسمح للقصيدة بأن تحوي هذا القدر أو ذاك من الغموض وهي تابعة أساساً من الواقع وهو واقع يتصف بعدم الاستقرار وبالتلق بل وحتى بالغموض والإبهام. ويرأى أن القصائد

الجديدة ربما كانت أكثر وضوحاً من الكثير من الظواهر الثقافية والإعلامية المشوشة التي توصلها إلينا وسائل الإعلام الشامل. ولعل الأمثلة على ذلك لا تحتاج إلى تحديد أو حصر لكثرتها واستيطانها الرطيد في حيواتنا ومضمارنا عامة.

تعميق الحوار حول مسألة الفموض

حسن السبع:

في قضية إيصال النص إلى المتلقي العادي أو محاولة الهبوط إلى مستوى معين من أجل التواصل مع المتلقي العادي، فإن ذلك ليس من مسئولية المبدع بقدر ما هي مسئولية الناقد، هذا إذا أردنا تحميل هذه المسئولية لجهة ما لكن الملاحظ هو ميل النقاد إلى الجانب التنظيري أكثر مما يناقشون أو يحلون نصوصاً إبداعية، وعملية التنظير تبدو لنقادنا أسهل بكثير من تناول النصوص المطروحة في الساحة وهذا من الأسباب التي خلقت فجوة بين المبدع والمتلقي.

أحمد بوقري:

تطبيقاً على مداخلة الأخ حسن أنا لدى ملاحظتنا لأولى أنا لم أقل بالهبوط بالنص الشعري إلى مستوى المتلقي بفرض الخروج من دائرة الفموض. بل زقول كيف يمكن تطوير على الأقدام في توصيل مضامين الشعر الحديث

عصر التخصص أقفز متلقياً مهتماً.

علي الدميني

هنالك أماناً أكثر من نقطة تصب في محور واحد لقد تم الحديث عن الظروف الاجتماعية التي يعيشها العالم العربي - بحيث كنا نرى أن الفنان أو المبدع كان وما زال مسؤولاً عن إيصال رسالة إلى أوسع قطاع من الناس.

ذكر محمد الخيري أن هناك بعض النقاد الذين يدعون أن النصوص غامضة وبالتالي هم يفسدون العلاقة بين المتلقي والمبدع. كما ذكر محمد الدميني أن على المبدع أن يستمر مهتماً كانت القطيعة بينه وبين جمهوره ومهما كانت هذه القطيعة مضروفة بشكل أو بآخر. وهي جملة معادلات مترابطة. وفي ذهني تصور عن المتلقي المعاصر الذي هو بالتأكيد ليس المتلقي الذي كان قبل ثلاثين عاماً أو قبل مائة عام. كان الشعر حينذاك يحملهما ورسالة وكان أداة إعلامية ودعائية تشييفية تصل إلى أكبر قطاع من الجسمهر أو الناس، وكان هو الفن الأكثر توحداً وتفرداً في تلبس مشاعر الناس وقضاياهم النوقية والروحية والمادية والتعبير عنها. ولكن العصر الذي نعيشه الآن هو عصر تخصص، لم يعد هناك نمط فني له السيادة أو الأبهة بحيث يستوعب كل المعاناة والقضايا والهموم والطروحات التي يطمح أن يعبر فيها عن الإنسان. فالإنسان الآن قد تطور. فهناك الآن عشرات المدارس في الفن التشكيلي وعشرات المدارس في الموسيقى وكذلك في القصة والرواية والشعر والشعر الشعبي.. هناك أنماط متعددة صنعتها ظروف

تطور البشرية وتعمدها بحيث أصبح المثلقي الآن هو «المثلقي المهتم» وليس أى مثلق، سواء كتبت قصيدة عمودية مباشرة أو واضحة أو غامضة فإنك ستجد مجموعة كبيرة من المحيطين فى المجتمع لاهتم بأن تقرأها أو تطلع عليها... فهما حاولت ومهما أتخذت من اساليب جديدة فلن تصل إليها. القصيدة تصل إلى الناس المهتمين وتظل محصورة فى الناس المهتمين. إذن المسألة ذات علاقة من شقين: علاقة المبدع بالمهتم وعلاقة المهتم بالإبداع. على المهتم نفسه إذا كان يجد التعبير عن معاناته وفرحه وقلقه فى هذا الشكل الفنى أن يطور من أدواته بالقراءة والتواصل وتشقيف ذاته. وأنا اتفق مع ماطرحه أكثر من زميل على أنه لا يجب على المبدع أن يتنازل عن شروط إبداعه لأن العالم الآن مترابط، أنت لم تعد فقط فى السعودية، لم تعد فى الدمام أو فى الرياض، العالم أصبح مرتبطا ببعضه بعضا بشكل كبير، وأصبح الخارج موجودا لديك عبر كتبه ومجلاته ووسائل إعلامه، فأنت بالتالى لست متأثرا فقط بمحيطك الصغير بل متأثر بمحيطك الواسع العربى. والإسلامى والعالمى لذلك فعلا أنا أؤكد أن المثلقي هو مثلق مهتم وأن على المبدع أن يستمر فى عملية إبداعه.

أما بصدد أن هناك بعض النقاد الذين يسيئون إلى العلاقة بين القارئ والنص فاننى اقول بأن كل مدرسة أدبية تفرض أو تتجبع نقادها من داخلها. ونقاد المدرسة الجديدة أو الحديثة فى المملكة لا يساهمون فى تعميق الهرة بل بالعكس فهم يساهمون فى سد الفجوة بين القارئ المهتم وبين النص. أما أن يكون فى المجتمع مدارس أدبية وفكرية مختلفة فهذا شئ طبيعى وفى طبيعة الحياة أن يكون هناك صراع على كافة الأصعدة ومن ضمنها الصعيد الفنى، هناك صراع فنى يجسد كل الصراعات الاجتماعية الموجودة وبالتالى من يرمى القصيدة الحديثة بالفصوص هو إنسان يقف بشكل أو بآخر خارج خندق هذه المدرسة أو هو فى مدرسة فنية أخرى، وبالتالى من حق أن يقول ماجود ومن حق كميهد أن أعبر عن رأيي ومن حق الناقد الذى يوجد ضمن تيارى ومدرستى أن يعبر عن وجهة نظري -بشكل أو بآخر. تبقى مسألة إصرار المبدع على انتهاج أو ابتكار اساليب جديدة تتفق مع تطلعاته وعلاقته بالعالم الخارجى، وهى ترجع إلى مدى تقديره وتقييمه لهذا الدور. فهناك المبدع الذى يقول أن ما يهمه هو رضائه الذاتى عن هذا الإبداع. وقد يقول آخر أنه يريد الوصول إلى أوسع قطاع من المهتمين وهنا تبرز المعادلات: هل نسميها تنازلات؟ أو نسميها فهم لبنة التواصل؟.

الخروج من دائرة العزلة:

أحمد الملا:

بودى التعليق على نقطة تناولتها الأخ على الدمينى حول التواصل أو حول اللعبة أو حول «المرض» الذى يسمى بـهبوط المبدع أو صعود المثلقي أو سلم الناقد الذى يوصل بين الإثنين. قلدى سماعى لهذه الطروحات اتصور نفسى فى عيادة أو مستشفى. وأرى أن المسألة ليست بهذا الشكل، بالنسبة لى عندما اكتب فإننى أكتب استجابة لصوت داخلى وليس لصوت آت من الخارج والمسألة ليست صعوداً أو نزولاً وبغير ذلك من الحسابات بل يجب أن نقول أننا فى هذه المنطقة لنا ظروف معينة أجبرتنا على أن نكون معزولين أكثر مما هو الحال بالنسبة للشعراء أو المبدعين فى العالم العربى لسبب أو لآخر. ونحن نبحث فى هذه الأساليب وأتصور أن سبب هذه العزلة التى نعانيتها هو ماطرح منذ قليل حول

سيادة منطق المؤسسة الثقافية القادرة على خلق القطعة، وعلى المبدع ان يتحسك بأدواته وأن يصارع هذه القطعة المفروضة عليه وعلى المتلقي وأن لا يستسلم لها.

على الدمينى:

أريد أن اوضح هذه النقطة: هل يكتفى المرء بأن يكون قارئاً لشعره وإبداعه أو أن يكتفى بحلقة صغيرة أو يطمح إلى حلقة أوسع؟ بكل تأكيد فإن المرء يطمح إلى حلقة أوسع ولعل ذلك يلجئ الجانبي النرجسى البعيد داخل الإنسان بأن يكون أكثر انتشاراً. إذا عليه إبتكار الأساليب للتواصل وليس بالتنازل عن الشروط الفنية إذن فالمعزلة مفروضة وتعرف أنها مفروضة، ولكن علينا أن لا يكون الإلتزام بالشروط الفنية سبباً آخر للمعزلة بين الإنسان وبين القارئ المهتم، علينا البحث عن نوافذ للتواصل بقدر الإمكان، مع عدم الإخلال بشروط الفن الأساسية.

أحمد بوقري:

أود أن اطرح استيضاحاً حول إبتكار الأساليب، وهل هو يختلف عن ابتكار الأشكال الإبداعية الجديدة هل تقصد بذلك أساليب النشر والتواصل؟

على الدمينى:

هناك جملة من الأشياء قد لا أستطيع أن أفصحها حقها في هذه المجالة إلا ان هناك المبدعين في العالم الذين يملكون قصة الواضح في الرؤية وقصة الإبداع في الفنية. حينما يعي الإنسان قضيته ومعاناته ويرتقي بأدواته فإنه يمتلك الحالة الإبداعية ولاقتلكه الحالة، هذا الامتلاك الذي ينتج بسبب من غياب الرؤية لدى المبدع. فعندما تكون الرؤية غير واضحة حتى لدى الفنان المبدع المتفاعل فإن جملة واحدة قد تعجزه وتقوده إلى شكل ادبي معين وكلنا يعرف هذه الحالة عندما بدأنا في كتابة النص الإبداعى. ولكن مع التجربة يستطيع الإنسان أن يمتلك رؤيته وأدواته بحيث يكون أكثر إبداعاً وأكثر وضوحاً ووصولاً إلى الآخر عبر استخدام الرموز والتراث والتراث الشعبى والقضايا اليومية الملحة مع الرفاء بالشروط الإبداعية الكاملة، وفي نفس الوقت التعامل مع كل النوافذ الممكنة من خلال المؤسسات. لأن المبدع إذا لتغلق وقال لنفسه أنا صاحب الحق وأنا صاحب التطور التاريخى الذى سيفضى إلى الأفضل فهناك بالتأكيد مدارس أدبية أخرى وتيارات أدبية تعمل وقد تساهم بشكل أو بآخر في توضيق الدائرة التى يعمل فى داخلها.

قضية قصيدة النشر

غسان الحنيزى:

بودنا الآن الانتقال بالحوار الى قصيدة النشر ولدى الحديث عن قصيدة النشر فى المملكة، فإننا فى

الواقع نتوقف كثيرا عند نتاج الدفعة المتأخرة من شعراء التجربة الحديثة... عند الاصوات التي برزت في الثمانينات، ويمكن القول أن هذا النوع من الشعر قوبل على نحو مضطرب ومتفاوت من قبل النقاد الذين تناولوه بطريقة دراماتيكية. ولنطرح السؤال التالي:

كيف تقيمون هذه التجربة في مسيرة الشعر المحلي؟ وكيف ترون مستقبلها وأفاقها؟

أحمد الملا:

أتصور أن قصيدة النثر ارتبطت بجعل معين كما ذكر الأخ غسان، ولكنى لا أقصره على أصوات الثمانينات. فمثلا هنالك فوزية أبو خالد أضافت الى اسما أخرى معروفة أسست لقصيدة النثر خلال فترة السبعينات. ولا يمكن في نظري فصل قصيدة النثر عن جسد القصيدة الجديدة في المملكة خاصة أنها لم تمتلك أنفها الكامل بعد، يمكننا الإشارة إليها باعتبارها تجربة قائمة بذاتها. فلقد ذكرنا جيل الثمانينات ولازلنا نعيشه. ولكن يمكن الحديث عن أشكاليات قصيدة النثر ومن ثم إمكاناتها المستقبلية دون فصلها بصورة كاملة عن تجربة القصيدة الحديثة في المملكة، حيث أنه يقع عليها مايقع على القصيدة الحديثة من عداء، بل وتواجه بشكل أكثر حدة من قصيدة التفعيلة...

محمد الدميني:

ان إشكالية قصيدة النثر هي جزء من إشكالية القصيدة الجديدة في المملكة بشكل عام وتقييم هذه التجربة بشكل مستقل يبدو صعبا، لأن ما أنجبهته تجربة قصيدة النثر من نصوص ولعاليات ومحاولات لا يزال في طور النمو وتأسيس البدايات. لقد ذكر الأخ أحمد الملا تجربة فوزية أبو خالد باعتبارها إحدى التجارب التي شكلت بداية لقصيدة النثر، الا أن تقييم التجربة ضمن قضايا إشكال الشعر المحلي لا يزال من بين الاسئلة الفلقة للحركة الشعرية المحلية. ولكن قصيدة النثر توضع ضمن سياق التجربة الشعرية العربية بشكل عام، وهي تواجه -هريبا- مصيرا قلقا وولادات متقطعة. وحين نقول أنها ولدت بالمساواة مع قصيدة التفعيلة. في الخمسينات وهناك أسماء كثيرة يمكن الاستشهاد بها مثل أنسى الحاج، محمد الماغوط، وسركون بولص في الستينات وتجارب كثيرة أخرى. أذن فقصيدتا النثر والتفعيلة ولدتا في زمن يبدو متقاربا جدا ولكن قصيدة النثر لاقت حروبا كثيرة، وهذا أمر طبيعي وينسجم مع رؤى المجتمع العربي وقيمه الأدبية التي لا تزال تعقد القصيدة التقليدية وبالتالي يصعب على الذائقة العربية أن تتقبل تجارب جديدة. وكانت قصيدة النثر إحدى التجارب التي قتل كسرا معينا للقوانين الأدبية.

على مستوى التجربة المحلية، فإنني أعتقد أن قصيدة النثر لا تزال تعيش معاناة كبيرة من ناحية استيعابها ونقدتها والتشهير بها. ولا تزال تبحث عن وجود بل تحاول أن تؤسس وجودا حقيقيا. ولكنها تواجه بشراسات كثيرة، وللأسف فإن الشراسة لا تأتي من خلال التلقى الاجتماعي العام ولكن من خلال التلقى النقدي لها في حين كان من المفترض أن يتولى النقد تنويرها وإيصالها ووضعها ضمن آليات

الحركة الشعرية وتطورها. و من المفترض في النقاد والشعراء والمثقفين أن يحاولوا إيصال هذه التجربة للمجتمع وأن يدعموا التجارب المحلية للكتابة الجديدة. وحول مستقبل قصيدة النثر فإن ذلك مرتبط بإشكالية أخرى تتمثل في عجز الأشكال الأخرى عن إيصال ما يمكن أن توصله قصيدة النثر، بمعنى أن تشكل بديلا لأشكال شعرية أخرى. وهذا باعتقادي لم يصل له على المستوى المحلي بعد. وإن كانت قصيدة النثر تفعل فعلها محليا. ولكن مستقبل قصيدة النثر مرتبط بالأسس العري لها، وأعتقد أنها في الإطار العربي تشكل قصيدة بارزة ومؤثرة ولها وجود نقدي حقيقي وحيوية كبيرة وتستقطب الكثير من الشعراء.

أحمد بوقري:

تواصلا مع ماذكرة الأخ محمد وبقية المحاورين ، فإن بودى التأكيد على أن قصيدة النثر ليست ناهية من فراغ وليست صدى محليا للتجربة العربية السابقة علينا. وبودى الإشارة الى بعض الأفكار التي سبق أن احتوتها مقالة نشرت لي في جريدة اليوم حول قصيدة النثر. لم يكن انبثاق قصيدة النثر منفصلا عن التطور المادي والروحي الذي قر به مجتمعاتنا العربية بل والمجتمعات الإنسانية لما لهذه المجتمعات من تأثير ثقافي وتقني على تطور مجتمعاتنا العربية روحيا وتديلا على ذلك، عندما كان مستوى التأثير الخارجي ضعيفا، والمجتمعات العربية في عزلة ثقافية واجتماعية عن الخارج كان الحس الجمعي العربي على مستوى كبير من البكارة والتماسك فكانت القصيدة التقليدية (الخليبية) تعبيراً أصيلاً وحقيقياً عن روح هذا الحس موضوعياً وإن لم تكن قد أختفت تجلياته كلية بل تداخلت وتصارعت مع بروز الحس الفردي والمزاج التذوقي الفني المتعدد، جاء الشعر الحر كتمبير حقيقي استوعب بقدراته الفنية المتسعة إفراسات هذا الانقسام الاجتماعي ومعبرا عن حالته الاجتماعية شعريا.

غسان الخنيزي:

أتصور أن سيرة قصيدة النثر لدينا هي سيرة لانزلا في طور التكون والتشخص، وهي تمكس جملة من الإشكاليات التي تتميز بها الحالة الأدبية المحلية: كالتناقضات بين الحداثة والتقليد والتناقضات ضمن الفهم الهدائي نفسه، وكما ذكرنا فإن قصيدة النثر مشكك في أمر «شعريتها». حتى لدى شعراء قصيدة التفعيلة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإن سيرة قصيدة النثر أدت إلى كشف التناقضات بين التنظير والتطبيق في العفالية النقدية المحلية ويحضر في ذهننا الاستقبال النقدي الاحتفائي الذي حظيت به قصيدة النثر في أواسط الثمانينات ومن ثم أنقضا حلقه النقاد فيما بعد وذلك ضمن تراجعات ابداعية ونقدية وثقافية حصلت، وكما نذكر فإن هذه القصيدة تواكبت الى حد معين مع فعالية النقد البنوي وبرزت الاتهامات الشكلية والاطروحات حول النص المفتوح والقراءات المتعددة والدلالات اللغوية وذلك في منتصف الثمانينات، ثم عدنا نسمع بعض النقاد يراجعون أنفسهم فيما يتعلق بالوزن وضرورة الشعرية والتشكيك في مقولاتهم حول الوزن الداخلي الى غير ذلك من الميزات التي كان النقاد يميزون بها

قصيدة النثر.

بهذه الطريقة يمكننى القول بأن مسار قصيدة النثر ربما يتوازى الى حد كبير مع مسار الفعالية النقدية لدينا. ولنتذكر أن النشاط النقدي الذى توجه فى منتصف الثمانينات كان أول محاولة منهجية تحاول اختراق نمط النقد الإطنباعى والقراءات الموجهة للنصوص والإبداع الشعرى خصوصا. وحول آفاق قصيدة النثر فىئنى أظن، أنه اذا ماكتب لها تأسيس ماعلى مستوى الإبداع المحلى فإنها ستمثل خروجاً آخر، بل إضافة نوعية أخرى للفعالية الشعرية المحلية، قد لا تكون متواصلة مع قصيدة التفعيلة... أو بمعنى آخر فإن الهوة أو المسافة بين تيار الشعر المنثور والشعر التفعيلى ربما ستكون على نفس القدر من الاتساع كما هو الحال فى المسافة بين تيار التفعيلة وتيار الشعر التقليدى (الخليلى). وقد يبدو مستغرباً أن نتحدث عن مثل ذلك التنافر والتباعد بين تيارين ينتميان فى نهاية المطاف الى العالم الشعرى الحديث. الا أن ذلك ربما يعكس بصدق الحالة الثقافية السائدة لدينا من حيث رفض الآخر ورفض التعددية الثقافية الخ...

ساخذ النقاد على قصيدة النثر

حسن السبيع:

أنا أؤمن بتملك المقولة التى مفادها: «كن شاعرا وأختر الشكل الذى تريد» ولعلمكم تذكرون الاستطلاع الذى قمت به حول قصيدة النثر محاولا أن أتقصى كل ما قيل من قبل نقادنا على الساحة المحلية ودونت ملاحظاتهم خلال خمس سنوات حول قصيدة النثر وبودى أن أوجزها هنا. ومستدركا بالقول أن «ناقل الكفر ليس بكافر».

أولا: الفاؤها لنظام الاشكال الشعرية السابقة دون أيجاد شكل منضبط أو مقعد.

ثانيا: غياب الضوابط وترك الباب مفتوحا لكل من أراد أن يجرب حظة مع غياب الموهبة.

ثالثا: الإغراق فى التجريب من أجل التجريب والنغماس فى اللعبة اللغوية القائمة على التجريب اللغوى.

رابعا: الإيغال فى الإبهام والضبابية والمبالغة

خامسا: غياب المضامين والقضايا الواضحة

سادسا: انحرافات فى البناء اللغوى ونسف الجسور مع الماضى.

هذه باختصار أهم المآخذ التى تتردد حول قصيدة النثر والملاحظ أن الردود أو محاولة مجادلة هذا المنطق كانت متواضعة وغير فعالة ربما بسبب ظروف موضوعية متمثلة فى تمكن ذلك المنطق من إبراز وجهة نظره دون مؤاخذة ومحاسبة بينما كان تردد تيار القصيدة الجديدة فى مواجهة ذلك نتاج ظروف معينة.

على الدمينى:

اسمحوا لى أن ابدا بنقطة طرحها الأخ محمد الدمينى حول أن أى مدرسة أدبية جديدة إنما تنشأ بشكل

أو بأخر من أحضان مدرسة سابقة ثم تختلف معها ، لأن الواقع الموضوعى يتطور بحيث يستوعب الشكل الجديد ولا يستوعب الشكل القديم. وإذا ما طبقنا هذه المقولة على تطور الشعر العربى من العمود التناظرى إلى التفعيلة ثم إلى قصيدة النثر ، فإنه ليس هناك من شك فى وجود آفاق مسدودة إلى حد كبير أمام قصيدة التفعيلة ، فهناك غطية سائدة سواء فى الصورة أو فى الإيقاع نفسه عبر استخدام محور شعرية محددة أو فى الإحالة للصورة والمضمون. ثم إننا نجد صوت أبرز الشعراء العرب يتردد فى مجاميع واسعة من شعراء التفعيلة فى العالم العربى ، وذلك يضع أمام الشاعر المبدع تحديا بأنه أما أن يكون صوتا منساقا وصوتا ضمن اصوات ، وأما أن يكون صوتا متفردا ، وإمكاناته أن يتفرد بأن يبدع من داخل شعر التفعيلة ويتجاوز أو يتنافس مع قمم الشعر العربى فى هذا المجال ، أو أن يبحث عن شكل آخر وهذا يعنى أن البحث عن شكل آخر هو مسألة شكلية أكثر مما هى موضوعية. وقصيدة النثر ليست وليدة الآن بل هى نتاج لتجاوب طويلة وربما تكون سابقة لقصيدة التفعيلة ، فجيران خليل جبران عندما كتبها لم تكن قصيدة التفعيلة موجودة بشكلها المعروف حاليا ، ولكن فقط التذوق العربى لم يستفها بدليل أنه لم يفرز شعراءها.

ما زالت هنالك امكانية موجودة وبين فترة وأخرى يبرز شاعر جديد.

أننى أرى أن المجتمع يتذوق قصيدة التفعيلة والموسيقى دور خاص بالنسبة للشعر. وتأتى هنا العلاقة المقعدة بين المتلقى المهتم والذي يقف داخل خندق القصيدة الحديثة مع قصيدة النثر. فقضية النثر. التى نقرأها فى العالم العربى تعطى احساسا بالشعر المترجم. فتجد أنها تتأثر بأسلوب الترجمة وأسلوب نباء الجملة الشعرية نفسها وتحيلك إلى قاموس مترجم أنها تحيل الى مناخ نفسى غير المناخ الذى يتكون عبر الإحالات التراثية والتاريخية. ثم أنها تأتى مفرغة من الموسيقى. كل ذلك يجعل بينك وبينها شيئا من الغربة أو الهوة التى لايسهل تجاوزها.

أما الإشكالية الكبرى بالنسبة لقصيدة النثر وهو ما زقها أو مرتكز نجاحها فهى تحاول الإنتقال من كل قواميس اللغة والمعانى التى البست النمط الشعرى السائد إلى جوهر الشعر بحيث تقول القصيدة قولها الشعرى معزولة عن تراثها وعن موسيقاها وعن أن تركز على رمع معين. كل ما هناك هو أن تقول قولها وتخترقك. وهذا تحد يقف أمام قصيدة النثر أكثر مما يقف أمام قصيدة كلاسيكية أو قصيدة التفعيلية وهو يعضها فى أختيار. ففى كل جملة شعرية أما أن تنجح أو تسقط وليس هناك مجال وسط.

والجملة الشعرية فى هذه الحالة تحتاج إلى مساحة من الحرية كاملة وأن يستطيع المبدع أن ينشئ إنشاء جديداً يختلف مع أى سابق له ويتصادم مع أى موجود فى الواقع أمامه.

إن شعرية قصيدة النثر تأتى من منات النقاط. ومن أهم هذه النقاط هى أنها تقيض. هى أنها مغايرة للساند، مغايرة للسياق ذاته. فيها أنتهاك للتعابير اليومية وللمارسات والاعراف... الخ... كل ذلك يحتاج إلى مساحات المناخ الحر الحقيقى الذى لم يتوفر حتى الآن فى أوروبا. وبالتالي فإن هذا الأمر يؤدى إلى وضع قصيدة النثر أمام أفق مسدود.

وأقول أن قصيدة النثر ليست هى المستقبل لكنها أفضل ما يمكن أن يكون من أشكال الشعر.. الشعر الحقيقى.

-محمد عبيد الحريرى: يتحدث الأخ على عن مناخ الحرية الضرورى للإبداع الشعرى. وأنا أعتقد فعلاً أن الحرية هى المفتاح الأول للإبداع الإبداعى وحتى الإبداع الإجتماعى. فأتت عندما تشعر بحريتك كفنان فأن ذلك يعنى مقدرتك على الكتابة ضمن رؤيتك وضمن ماتريد فنياً عبر الشكل الذى تريده. وهذا شىء جميل لايتوفر فى العالم العربى بعد ومايزال هو فى الحقيقة ما يطمح اليه الفنان أو المثقف. وقصيدة النثر لم تأت كى تلقى كل الاشكال الشعرية السابقة لكنى أرى أن شعراء التفعيلة يخافون من قصيدة النثر تكرار للخوف الذى ظهر سابقاً عندما ظهرت قصيدة التفعيلة حين أحس شعراء القصيدة الكلاسيكية بأن هذا الشعر الجديد جاء لإلغاء مجد وأمبراطورية القصيدة التقليدية... وهذا مانراه يتكرر الآن إزاء قصيدة النثر. وهو خوف تاريخى وما كانت مسألة الخوف هذه موجودة فى اللاوعى وللأسف نجد أن أشرس محاربى قصيدة النثر هم من شعراء التفعيلة والكثير منهم كتب ضد هذا النوع من القول الشعرى.

ثم يأتى دور النقاد وكثير منهم يخضع لمسألة النوق الفنى ويقول إنه غير مستعد للكتابة نقدياً حول قصيدة النثر مالم يتذوقها فنياً. وما يتذوقه فنياً هو القصيدة الوزنية سواء كانت التفعيلة أم العمودية. وموقف النقاد وهو فى الحقيقة من ضمن العوائق أو الحواجز التى تواجه قصيدة النثر.

والدكتور كمال أبو ديب ومن خلال كتابه «الشعرية» قدم أطروحات مختلفة فى مسألة التذوق الشعرى وطرحه بشكل جديد ومغاير عما كان سابقاً. وهو ينظر إلى الشعر عبر مفاهيم كثيرة كمفهوم «التوتر» الذى ينقل قارىء قصيدة النثر فى لحظة معينة بشكل مفاجئ. إلى معنى آخر أو رؤية أخرى، وهذا مفهوم لايمكن لأى شكل شعرى استيعابه غير قصيدة النثر وهو مفهوم- فى تصوورى- جديد فى الشعر. ثم هناك مفاهيم كثيرة طرحها نقاد ومنظرون أمثال جاكسون وغاستون باشلاء مثل مفهوم الاترياح والأختزال الخ...

أحمد بوقرى:

بالأضافة إلى كمال أبو ديب يا أخ محمد هناك الناقدة اللبنانية عيسى العبد التى قهمت قصيدة النثر بصورة جيدة. وأشارت إلى أن هذه القصيدة لها خصائص فنية معينة وليست هى قصيدة معلقة فى فراغ بلا قوانين داخلية جمالية. وما ذكرته من خصائص قصيدة النثر:

أ- الاقتصاد فى اللغة. ب- التوهج الاشراقى. ج- الإيقاع الداخلى/ الموسيقى الداخلية المتنوعة التى تتجلى ليس فى الاعتماد على الوزن بل على «التوقيع على جرس بعض التلغاط والموازاة بين حروفها فى التكرار والنثر والصوت وحروف المد»

أضافة إلى ذلك هناك اقتراب قصيدة النثر الحسمى من الواقع المحي والتصاقها بكثير من جزئياته الصغيرة وتفاصيلة الإنسانية الخفية حيث تستطيع إعطاها بعدها الشعرى المتواتر ولحظتها اللغوية المحسوسة.

.....

واعتقد أننا بهذا قد غطينا محاور الندوة بما فيه الكفاية... شكراً لكم

الظهران/ ٢ مايو ١٩٩١

الحياة الثقافية



محمد عبد الوهاب النهر الخالد: تحقيق مجدى حسنين وإبراهيم «أود» برتولد بريخت يهيمن على المدينة، خطوة فى الاتجاه الصحيح: رسالتان من أوجسبرج والاسماعيلية: كمال رمزي/ المؤتمر السادس لادباء مصر فى الاقاليم: حلمى سالم/ حلقة بحث النقد السينمائي: واقع وآفاق: زكريا هبد الحصيد/ دراما تلفزيونية: «الوقف» بين مسئولية الطغاة واختيارات الضحايا: ماجدة موريح، «الوسية» رؤية أدبية أم سيرة ذاتية (ندوة): سليمان شفيق/ مثنوية محمود مختار صاحب «نهضة مصر»: سامي الهلثي/ حرية محمد عفيفي مطر: أحمد جودة، آدمون شخاعة (قصيدة)، ا.د./ هل مات حجاج.. الكلمة النقية، حسن ثور/ متابعات واصدارات جديدة.

نَحْيِيق

عصر من الغناء العربى:

محمد عبد الوهاب :النهر الخالد

إعداد:

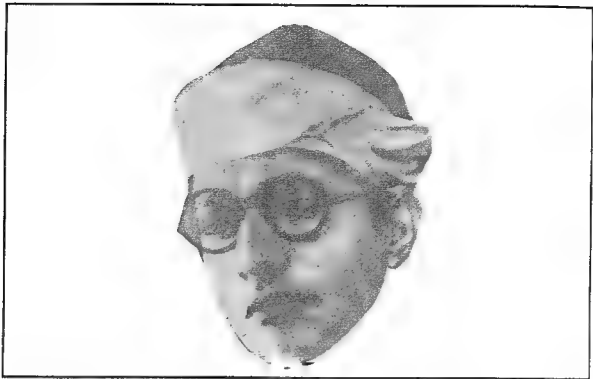
مجدى حسنين و ابراهيم داود

الحزبان أو يتصارعان أحياناً ، فى إطار قبول مبدأ المفاوضات واستمرار الرقابة السياسية التى تحاصر انفلات المشاعر والعودة إلى الثورة. فى هذا المناخ كان على محمد أفندى عبد الوهاب أن يختار بين أمرين: أما أن يواصل رسالة سيد درويش كما هى ، بالالحن الشائرة المعبرة عن المستضعفين فى الأرض، وعندئذ يتحول بالضرورة إلى سياسى وغالباً ما ينتهى أمره إلى الاضطهاد والاعتقال، أو يختار طريق الفن يعطيه ولو موقتاً عن الصراع السياسى. اختار عبد الوهاب طريق الفن... (١)

وقد دخل عبد الوهاب فى بداية حياته فى منافسة حادة مع كبار مطربى ذلك الزمان من أمثال الشيخ صالح عبد الحى والشيخ ابراهيم

جاء عبد الوهاب خليفة لسيد درويش ملحن ثورة ١٩١٩ العظيم الذى سكنت الحانته فى وجدان المصريين، فى الأزقة والحواضر والقري، هؤلاء المسكونين بالثورة والطموح.

«وعندما وصل محمد عبد الوهاب إلى الخلافة على عرش الاحسان والطرب، كانت الثورة قد هدأت. وظهرت بعض بوادر استقرار باعلان دستور ١٩٢٣، وتراجعت دعاوى الثائرين، أمام دعاوى الساسة بقبول مبدأ المفاوضة مع الانجليز الذين يحتلون مصر. وكان حزب الوفد برئاسة سعد زغلول ومصطفى النحاس من بعده يمثل أبناء الطبقة المتوسطة، أما الاعيان فغالبيتهم تجمعت فى حزب الأحرار الدستوريين . وقد يتحالف



وعند الحديث عن عبد الوهاب يجب التفريق بين عنصرين، كما يقول سليم سحاب (٢): أولا عبقرية عبد الوهاب اللحنية، ثانيا الخط الذي اختاره عبد الوهاب للتطوير، فإذا كان العنصر الثاني قابلا للنقاش العلمي المتزن فإن ذلك لا يبرر أبدا التشكيك في عبقرية عبد الوهاب اللحنية التي سلم بها منذ نصف قرن على الأقل المستمع العادي وعلماء الموسيقى وإذا كان التعصب ضروريا في هذا المجال فانا نقترح تعصبا وحيدا للموسيقى العربية ككل، بكل ما فيها من كنوز وبكل اسهامات سلسلة العباقرة التاريخيين الذين تعبدوا في محرابها من عبده الحامولي الى عبد الوهاب. اننا اذا التزمنا بهذا التعصب وحده أمكننا أن نتقد أية ظاهرة موسيقية عربية بدون الاساءة إلى الموسيقى العربية ككل، وكثرات ساهم فيه هؤلاء العباقرة كل في موقعه وحسب شخصيته الموسيقية ووفقا لوجهة نظره في الابداع والتطوير. في ٤ مايو الماضى رحل عنا عبد الوهاب

الفران والشيخ درويش الحريرى وزكى مراد والشيخ محمود صبح الذى تزعم الهجوم على المطرب الناشئ وذلك من خلال احدى الأذاعات الخاصة قبل تأسيس الاذاعة الاهلية سنة ١٩٣٥، التي كان لمحمد عبد الوهاب شرف الغناء فيها بعد أم كلثوم ومنذ ذلك الزمان وعبد الوهاب في معارك مستمرة مع بعض الملحنين والمطربين والكتاب، وكانت كبرى هذه المعارك عندما اتهم بالاعتباس من الموسيقى العالمية بل والمحلية حين تقدم مع ٤٥ مرشعا بنشيد قومي للشورة وتم اختيار نشيده. أفتع د. حسين فوزى اللجنة أن موسيقى النشيد مسروقة من مقطوعة لـ «الجار» فحجبت الجائزة عنه رغم اعلان الصحف عن فوزه.

وعلى مدى سبعمين عاما عاش عبد الوهاب مجددا للموسيقى العربية، وكانت الحانه الأولى خطوة واسعة على الطريق الذى بدأه سيد درويش في تخليص الأغنية من هيمنة الأغنية التركية والعودة بها إلى منابع الموسيقى المصرية الجديدة.

ولكنها كانت أغنية نجاة الصغيرة وغتها في محطة الشرق الأدنى.. وعندما فرجى عبد الوهاب بأنه مدعو من قبل سلاح الفرسان للفناء أمام عيد الناصر سنة ١٩٥٣ احتار عبد الوهاب فاقترح عبد الحليم حافظ أن يغنى هذه الأغنية وكان قد نسبها قاما وظل معه عبد الحليم يذكره بالكلمات واللحن حتى تذكرها وكانت آخر أغنية لعبد الوهاب- في حفل أمام الجمهور

محمد الموجي: عبد الوهاب جعل للأغنية رونقا

- المؤكد أن سيد درويش خرج بالموسيقى العربية إلى عهد معين، أكمل بعده عبد الوهاب الطريق الذي بدأه سيد درويش، ولا أريد أن أصل في تعبيرى عنه إلى القول بأن عبد الوهاب كان نبي الموسيقى العربية في هذه الفترة، امتلك القدرة على انتقاء الكلمة لكي يلحن اللحن اللائق بها، كما علمنا احترام الفناء والموسيقى من خلال احترام نفسه، وذات يوم رفض أن يأكل الموسيقون مع الطباخين في أحد الأفراح، وأصر على أن يأكلوا جميعا على منضدة واحدة، الأمر الذي دفع المجتمع إلى احترام الموسيقى واعتباره المغنى فنانا له قيمته في إثراء روح ووجدان الشعب الذي ينتمى إليه، ويكفى أنه جعل المحاكم تأخذ بشهادة الموسيقى.

- عبد الوهاب كان ملحنا وليس موسيقيا، وكذلك كان السنباطى، وهناك فرق بين الملحن والمؤلف الموسيقى، وليس أساسا أن يكون الملحن مولعا، فهذا ليس عجبيا في عبد الوهاب، وقد ارتضى لنفسه ذلك لأنه وجد الطريق الأمثل للتميم عما بداخله، ورغم ذلك فهناك أعمال موسيقية بعيدة عن تلحين الأغنية تشهد له

لبأخذ معه قطعة غالية من وجدانا الذي ظلله على مدى سبعين عاما بأعذب الألحان، وعبر فيها عن آمال وإحلام وإحباطات أجيال متتالية .
وعن فنه وحياته التقت « أدب وتقدير » مع الشاعر الكبير مأمون الشناوى مجموعة من صفوة الملحنين والمؤرخين الموسيقيين لكي ترسم صورة عبد الوهاب الفنان والتاريخ وتعين الإضافات التي اضافها الراحل الكبير بعد موسيقار الشعب سيد درويش

الشاعر : مأمون الشناوى: كان مؤديا ليس له نظير.

لاشك أن محمد عبد الوهاب صنع اتجاهها في الاداء لا يستطيع غيره عمله.. والذين تأثروا به هم الذين نجحوا كمطربين..
كان شديد العناية بصوته ويقوم بتدريبات يومية، وكان بعيدا عن الخمر والتدخين
وعندما كان يغنى أغاني سيد درويش كنت تحس انه احلى من سيد درويش نفسه... وأرى أنه كان مؤديا ليس له نظير. ذات مرة كان يسجل لحنا لوردة فلم يمجبه أداؤها في جزء من الأغنية وأخذ يكرر معها كثيرا وأخيرا طلب منها أن تقول كما يقول فبكت وقالت: لا يستطيع هذا غير عبد الوهاب

وظل متمسكا بالتعبير اللقائى مع اللحن مثل سيد درويش، وكان يسمع كل موسيقى العالم وعندما يأخذ شيئا من الموسيقى العالمية كان يقدمها أفضل من الأصل.
والقصبي نفسه كان يشكولى ويقول: نحن نحجى وراء عبد الوهاب كلما فعل شيئا فعلنا مثله
.....؟

أغنية « كل دا كان لي » لم تكن أغنيته



بالكفاءة والبراعة.

عمل تجريبى يفتح به أفقا جديداً، ومن الجائز أن ينطبق هذا الكلام على كل عمل جديد يقوم بتلحينه، ولذلك لا نستطيع القول أنه يشبه أحداً، حتى العملاق رياض السنباطى كان محصوراً فى إطار محدود صنعه لنفسه أما عبد الوهاب فكان يعتبر كل عمل ينتهى عملاً قديماً ولا بد من التطلع إلى الجديد فى العمل القادم.

هناك فرق بين التأليف الموسيقى والتلحين، ومعظم الموسيقيين المصريين الذين عملوا فى مجال الأغنية كانوا ملحنين، وعبد الوهاب واحد منهم، وإن كان يتميز عليهم بأنه أقرب إلى التأليف منه إلى التلحين، والحقيقة أننا لانجد فى مصر مؤلفين موسيقيين بالمعنى الأكاديمى اللهم إلا واحداً مثل أبو بكر خيرت، وليس ذنب عبد الوهاب أنه كان ملحناً فقط ولم يتطرق إلى التأليف، ولكن كان من المفروض على المؤلفين الموسيقيين الذين يطرقون المجال السيمفونى أن يأخذوا مافعله عبد الوهاب فى مجال الأغنية يصنعوا منه أعمالاً سيمفونية، وإن كنا لانلزم أحداً بذلك، وخلاصة الأمر أن عبد الوهاب قام بالتطوير فى مجال الأغنية ذاتها وليس فى مجال آخر، ويعتبر الملحن

عبد الوهاب كان مؤمناً بأن سيد درويش يقضى للعمال والفلاحين، إلا أن عبد الوهاب جعل للأغنية رونقاً، كما غنى للشعب فى مناسبات هامة.

وأنا لا أستطيع المقارنة بين عبد الوهاب والسنباطى ومحمد فوزى.... وتاريخ المقارنة ليس وارداً، خاصة أن عبد الوهاب يمثل عاموداً فقيراً للموسيقى والأغنية العربية، وجميعنا امتحنا على أغانيه أمثال الجندول وكليوباترا...

المايسترو مصطفى ناجى: فرق بين الملحن والمؤلف الموسيقى

أؤكد على أن عبد الوهاب ليس شبيهاً بأحد مما ذكرت، أعنى سيد درويش ورياض السنباطى وفريد الاطرش ومحمد فوزى، بل هو يتميز عنهم بميله للجديد وعدم طرده الياب مرتين، الأمر الذى جعله متفرداً وممتنعاً لكل الأنماط خلال لى حياته الطويلة، لدرجة أن كل عمل جديد يعتبر بمثابة

الجاهلي، ولولا أنه يستحق ذلك لما احتل هذه القمة.

وإذا كان هناك من يتهم عبد الوهاب بالسرقة من بعض الأعمال الغربية، فأقول لهم أسرقوا وأقلعوا مثله، وحقيقة الأمر أنها ليست سرقات بل تطعيم ومزج بين الموسيقى الغربية والعربية، تعتمد على الأحساس المرتفع والذوق السليم، وكل ما استعاره عبد الوهاب هي جمل معينها اعترف بها، ولم يكتشف أحد أنه سرق لنا بالكامل، في حين يوجد موسيقيون آخرون يعيشون بيننا ومتهمون بالسرقة للأحان كاملة ولم يحاكمهم أحد.

أما ما تردد عن المقارنة بين التأليف والتلحين، فأود أن أشير إلى أن السيمفونية تعتبر قالباً موسيقياً غريباً، ونحن لدينا قوالب موسيقية عربية، والعالم كله اليوم أصبح يتجه نحو الأتال من السيمفونيات، والأحساس العربي لا يتذوق السيمفونية بشكل عام، لأنها بعيدة عن الروح والوجدان العربي، في حين أحبت الجماهير عبد الوهاب لأنه استطاع أن يقنى ويصل إلى قلوبنا.

ومسألة تطوير عبد الوهاب للموسيقى العربية أود أن أشير فيها إلى أن عبد الوهاب ظهر في فترة وجود زكي مراد وحامد مرسى وعبد اللطيف الهنا وصالح عبيد الحى.. واستطاع أن يتفوق عليهم جميعاً ويصبح الشل الأعلى للجميع في عصره والعصر الذي تلاه، وهذا الأمر يحتاج إلى دراسة خاصة، تنظر بالتحليل للذكاء الخارق الذي وهبه الله، واستغلاله الجليل لصداقة أحمد شوقي، وهو لم يكن مجرد ملحن ومغن فحسب، بل ملك غير متوج على الأغنية العربية.

وما يتردد عن عدم قيام عبد الوهاب بتوزيع أعماله، فالمؤكد أن التوزيع فن قائم بذاته، ولما أن أنسا، عن من قام بتوزيع أعمال سيد درويش والقصبجي وزكريا أحمد ورياض السنباطي،

الوحيد الذي دفع إلى تطوير وإعادة توزيع النشيد الوطني «نشيد الجهاد» في عمل سيمفوني ضخم، وهذا التوزيع يشتهر مثلاً جيداً على إمكانية تقديم أعمال أخرى تستخدم الأوركسترا بهذه الفخامة

أما مسألة عدم قيام عبد الوهاب بتوزيع أعماله، فالتوزيع مهنة أخرى غير التلحين، وإبداع عبد الوهاب الحقيقي في هذا المجال كان في اختيار موزعين جيدين لديهم القدرة على تنفيذ رؤية عبد الوهاب اللحنية في شكلها الصحيح

الناقد والمؤرخ الموسيقى «محمود كامل»: ليست سرقات بل تطعيم ومزج

- اعتقد أن مسألة المقارنة بين عبد الوهاب وسيد درويش تحديداً ليس من الجائز إثارتها الآن خاصة أن لكل منهما حسناته وسيئاته، وإذا كان عبد الوهاب قدم شيئاً له قيمته، فالآخرون أيضاً قدموا أشياء، تحسب لهم في تاريخ الموسيقى العربية، ولكن المقارنة سوف تسفر عن تفضيل أحدهم على الآخر.

وأؤكد على أنه لا يوجد من يساوي قامته عبد الوهاب، ورياض السنباطي نفسه على الرغم من مقدرته الفذة إلا أنه كان عراداً في فرقة عبد الوهاب، أما سيد درويش فتكمن عظمته في المسرح الغنائي، لكن في المقابل نجد أن ماصنعه عبد الوهاب تصدر به الساحة الموسيقية لمدة تزيد عن ستين عاماً، وترجع على عرش الغناء في فترة لم يستطيع مغن آخر أن يحتلها منذ العصر



الوهاب كان هواية فقط، أما الاحتراف والدراسة فهذا جاء على يد عبد الوهاب، وجميع الأجيال التي جاءت بعد عبد الوهاب دخلت المجال الموسيقى عبر يوابته ومن تحت عيادته هو.

لاشك أن سيد درويش يمثل علامة بارزة في طريق الموسيقى المصرية والعربية، فقد خرج بها عن التأثر بالموسيقى التركية والقوالب القديمة الجاهدة، إلى التعبير عن جموع الشعب، وفي حد ذاتها هي رسالة، اعترف بها عبد الوهاب ولم ينكرها، وأكد على أن موسيقى سيد درويش جاءت للتعبير عن الشعب المصري، وأنجه عبد الوهاب نفس الأنجاه، كما اتجه إلى تقريب الموسيقى العالمية إلى الموسيقى العربية. وليس هناك شك أن عبد الوهاب استمع جيدا إلى الموسيقى الكلاسيكية لكن لاتقارن حياة قصيرة عاشها سيد درويش بحياة طويلة عاشها عبد الوهاب، وواقع الأمر بالنسبة لي يؤكد أن عبد الوهاب أثر في تكويني وابداعي أكثر من أي موسيقى أخرى، وانسحب تأثيره أيضا في تكوين وجدان الناس، وهذا كلام هيئة اليونسكو، التي اعتبرته فنانا مؤثرا في وجدان منطقته، ويكنى سيد درويش

فهؤلاء أيضا كانوا يعتمدون على موزعين آخرين يوزعون لهم ألحانهم. والأمر برمته يرجع في النهاية إلى مقدرة الموزع على تفسير اللحن وإبراز النواحي الجمالية فيه، والمهم أن نحافظ على رسائله ومبادئه، ليس هو وحده... بل رسالة كل الفنانين الراحلين الذين أضافوا لبنات عديدة إلى صرح الموسيقى العربية العظيم.

أحمد فؤاد حسن: الاقتباس ليس عيبا

سوف يجيب التاريخ عن السؤال حول مدى التطوير الذي صنعه عبد الوهاب للموسيقى العربية، وعندما تقارن بين عصر ما قبل عبد الوهاب والعقود التي مرت وعاشها عبد الوهاب، سنجد أن عبد الوهاب قفز بالموسيقى العربية قفزات عالية من أجل خلق موسيقى عربية أكثر معاشة لعصره، ومن ناحية أخرى نجد أن موسيقاه استطاعت أن تجذب مواهب كبيرة لاحتراف هواية الموسيقى، وخاصة أن العمل بالموسيقى قبل عبد

كريم « انظر كتاب قصة السينما فى مصر.. لسعد الدين توفيق ١٩٦٩ » أن قصة هذا الفيلم بدأت باختيار اسم الفيلم... لم تكن هناك قصة وإنما كان هناك اقتراح باختيار الأسم الأول وبعد ذلك تم تأليف القصة..

وعندما عرض فيلم «الوردة البيضاء» فى سينما رويال بالقاهرة عام ١٩٣٣ أحدث ضجة لم تصادفها دور العرض السينمائى فى مصر من قبل... بل أن عرضه فى الاسكندرية وحدها استمر ٥٦ أسبوعا متواصلًا.. وقد حقق هذا الفيلم أرباحا زادت على ربع مليون جنيه.. واستمر عرضه عدة سنوات.. وبلغ من شهرته أن أطلق اسم «الوردة البيضاء» على كولونيا خاصة ابتكرتها إحدى شركات العطور.. وأطلق الأسم أيضا على أقمشة صيفية صنعتها شركات النسيج.

ولاشك أن النجاح الذى حققه فيلم «الوردة البيضاء» يرجع أولا لطرب له شعبية واسعة. واليه كموسيقى حاول ان يجدد من موسيقاه حتى تتلاءم وطبيعة فن السينما. فى الوردة البيضاء.. سدد عبد الوهاب الضربة الأولى لما كان يعتبر فى تلك الآونة موسيقى الأغنية (أنظر كتاب السينما فى البلدان العربية اعداد المؤرخ الفرنسى جورج سادول)... فى هذا الفيلم اقتصرت الأغنية على ثلاثة أرباع مدتها دون أن تفقد أية قسمة من سحرها وأدخل أيضا ايقاع موسيقى الرقص الأوربى السريع وهذا جديد بالنسبة لمجتمع لم يكتمل بعد تطوره فى سنوات الثلاثينات وخاصة لجمهور هواة الفناء العربى... ولانسى أنه فى تلك الحقبة لم يكن للتسجيلات الأوربية ولللمصالح الاذاعية فعاليتها لبث هذا الميل.. ومن هذه الزاوية كان عبد الوهاب سباقا لأنه عرف

فخرا أنه أنتزعتنا من جذب الموسيقى التركية القديمة، ولكن عبد الوهاب أنسحب تأثيره خارج حدود مصر إلى المنطقة العربية بالكامل من المحيط إلى الخليج.

ليس عيبا أن يقتبس عبد الوهاب جملا موسيقية من الموسيقى الكلاسيكية كما هو الحال فى «أحب عيشة الحرية» التى أقتبسها من بيتهوفن، وهو اعترف بذلك وهو شئ لايعيبه ، خاصة أن هناك أمثلة عديدة اقتبس فيها موسيقيون غربيون من موسيقانا العربية وخاصة موسيقى فريد الأطرش وعبد الوهاب نفسه.

عبد الوهاب والفيلم الغنائى

«وعندما فكر الموسيقار محمد عبد الوهاب فى السينما كان تفكيره ينصب على تسجيل حياته الفنية فى اليوم من الشرائط المتحركة يعرضها على أقاربه والصفوة من أصدقائه.. وبعد النجاح النسبى الذى حققته «أنشودة الفؤاد» تحولت فكرته إلى إنتاج فيلم طويل له حدث درامى تربطه بأغانيه ويشهد مضمونه عن شخصيته وحياته الخاصة.

وقبل نهاية عام ١٩٣٢ كان عبد الوهاب يرحل مع المخرج محمد كريم رائد السينما المصرية ومخرج أول فيلم ناطق هو أولاد الذوات ومعها جبهة من المثاليين المصريين فى باريس ليبدأ أو تصوير فيلم «الوردة البيضاء» بعد أن نوقشت قصة الفيلم التى اشترك فى وضع أحداثها محمد كريم وعبد الوهاب وسليمان نجيب وتوفيق المردنلى.. ويروى محمد

كيف يزن مستحدثاته دون أن يصدم أو يزعزع نفوذ الأصل الشرقي في الموسيقى العربية.

فالمشهور قد أعتاد أن يجد في أفلام عبد الوهاب شيئا مستحدثا سواء في التأليف أو في استعمالات الآلات الطرب.

وفي الواقع كان في كل فيلم من أفلام عبد الوهاب تظهر آلة جديدة.. وقد حاول أن يبعث الأوبريت بتقديده نماذج منه في أغلبية أفلامه.. وكاد هذا اللون المهمل يستعيد انطلاقته بفضل مهارة عبد الوهاب الموسيقية...

ومن ناحية أخرى كان نجاح عبد الوهاب نتيجة منطقية لتطور جيل جديد لم يشهد موسيقى الحقبة السابقة المثقلة بالأنغام الشرقية.. هذا الجيل وجد أنه ليس ثمة قيود تقعه من قبول توجيه جديد... بينما هناك أقلية ما برحت متمسكة بالتقاليد وبفكرة التخت الشرقي، ولكن ما هي أهم موضوعات أفلام عبد الوهاب وأهم ملامحها الفنية؟ هذا ما سنحاول الأجابة عليه:

كان فيلم «الوردة البيضاء» الذي اشترك في انتاجه ولعب بطولته «محمد عبد الوهاب» عام ١٩٣٣ ميلادا حقيقيا لمدرسة الفيلم الغنائي العربي بكل ملامحها وتقاليدها والتي لا تكاد تغير من خمسين عاما حتى وقتنا هذا..

وفي أفلام محمد عبد الوهاب التي أخرجها كلها رائد السينما المصرية محمد كريم- وعددها سبعة- نجد أن شخصية النجم المغني تتحدد من خلالها وتنعكس على جميع الأقسام التي تلنها... فقد كانت الأحداث التي تحيط دوما بشخصية عبد الوهاب في أفلامه أحداثا يبدو الناس فيها بلا هموم أو مشاكل اجتماعية حقيقية ولا يشغلهم في

حياتهم الا مشاكل الحب والغناء والتفوز... وكانت شخصية عبد الوهاب وسط هذه الأحداث هي شخصية الشاب الطيب الذي يضحي بكل مايلك في سبيل اسعاد الآخرين... لذلك كان من الطبيعي أن يصبح عبد الوهاب هو المغني الأول والعاشق الأود والنموذج المثالي لاغلبية شباب الثلاثينات..

وكان طبعيا أن تصبح الاغنية في أفلام عبد الوهاب هي العماد الاساسي... فهو في أفلامه يواجه الحياة دائما بأغنية.. أغنية للحب... وأغنية للامل... وأغنية تحمل طابع اليأس... الخ.... ولاجدال في أن أخراج الاغاني في فيلم «الوردة البيضاء»، كان يواجه بصعوبات لانهاية حدد معالمها محمد كرم في مذكراته، عندما قال: «أن اليوم الذي كنت أخشاه في اخراجه للوردة البيضاء»، هو اليوم الذي سنسجل فيه اغاني عبد الوهاب.. في المواقف التمثيلية كان تقطيع المناظر الى عدة لقطات أمرا سهلا، وكنت الجأ الى التقطيع لاختف عن عبد الوهاب قوة الأنوار.. أما الاغنية فقد كان من المستحيل تقطيعها بل كان يتعين علينا تصويرها من البداية الى النهاية بلا توقف. لأن طريقة «البلاي باك» لم تكن قد اخترعت حتى ذلك الوقت.

ومن الناحية الموضوعية فقد عكس فيلم «الوردة البيضاء» ملامح قصص أفلام عبد الوهاب ذات الطابع الرومانسي.. أن رجاء بنت الياشا الغني تقع في غرام محمد أفندي كاتب الحسابات عند أبيها وتتعلق به، في حين يطمح بالزواج منها شقيق زوجة الياشا الذي تكرهه رجاء ولا تريد الاقتران به.. ويفصل محمد أفندي من عمله لأنه تجرأ وأحب فتاة غنية لاتتنسى الى طبقته

هوامش

- ١- فتحي غانم- روز اليوسف- ٢٢٨٣
- ٢- سليم سحاب- مجلة الشراع اللبنانية
- ٣- أحمد رأفت بهجت- مجلة «فنون» عدد
السينما المصرية ١٩٨٢.

المتراضعة... وبينما ترفض الفتاة الثرية الزواج من
أبن طبقتها المتراضعة.. تحب كاتب الحسابات..
تري الحبيب يتنازل عن حبيبته بشهامة لتتزوج أبن
طبقتها.. مكتفيا بالمرور في نهاية الفيلم أمام
بيتها في ليلة زفافها ليغنى من خارج السور
«ضحي غرامى عشان هناكى، وكان نعيمى ، كله
فى هواكى» ٣

أصوات هؤلاء هم رآه عبد الوهاب منذ ربح قرو.

- * أم كلثوم : احس كلما سمعتها ان صوتها ينحدر من سلالة صوتية اصيلة،
وأن في حنجرتها خلاصة لنبرات حلوة ، متمدة وهى تثل العظمة والزعامة.
- * نجاة الصغيرة: اشعر وهى تغنى بانها تعبر بصدق وعذوبة عما تريد ان
تقوله. وعما تخجل من ان تقوله.
- * فايزة أحمد: نبرة حلوة.. فيها عريضة.
- * شادية: صوتها باسم، يشع فى النفس السعادة والنشاط... صوت كله
شقاوة وعفوية.. صوت يقتنعك بان تصدق منها كل شئ حتى الكذب.
- * صباح: تعبر بدقة وحساسية عن بيتها اللبنانية الجميلة الاصيل.
- * فيروز: صوت ملائكى صاف.. مقطر يكاد لطهارته يفقد ادميته.
- * عبد الحليم حافظ: صوت صرغف، حساس، ذكى ، وشعور ملتهب عاقل،
واستعداد بارع للتطور الصوتى وطموح وإرادة
- * فريد الاطرش: صوت غريب جميل، قوى. ملامحه شرقية يحرص على
جمهوره وجمهوره يحرص عليه.

(١)المهرجان الدولي الأول للأفلام التسجيلية والقصيرة بالإسماعيلية

خطوة فى الانجاء الصحيح

كمال رمسى

أعدت المهرجان، على الورق ، إعدادا جيدا ، سواء بالنسبة للاتحة، وشروط التسابق، أو أقسام المهرجان، وبرامجه، أو الندوات التى ستقام فى إطاره.

وبالطبع، ثمة مسافة بين التصورات على الورق، وماحدث بالفعل.... والتقييم فى النهاية، يتوقف على الوقائع بصرف النظر عن التوايا...فماذا حدث؟

تكريم... ولكن!

فى حفل الافتتاح، الذى حضره وزير الثقافة،فاروق حسنى ، ومجافظ الإسماعلية أحمد الجويلى. والذى أقيم فى قاعة صغيرة، أنيقة، تابعة لهيئة قناة السويس.

لايستطيع المرء، مبدئيا، إلا أن يغتبط بتحول إحدى الأمنيات إلى واقع ملموس، وبالتالى، لا بد من الترحيب الحار بالمهرجان الدولي الأول للأفلام التسجيلية والقصيرة. الذى أقيم فى مدينة الإسماعلية، من ٢٥ - ٢٩ إبريل، إلى جانب المهرجان القومى، فى دورته الرابعة عشر.

وكالعادة... تتلاشى الألوان الوردية الجميلة من الحلم عندما يصبح حقيقة، فيبقى، بالضرورة، التعامل مع الوقائع والأحداث، على نحو عملى، لدراسة كشف المكاسب والخسائر وتصفية الحساب مع الإيجابيات والسلبيات.

والواضح أن إدارة المهرجان، والتى يرأسها المخرج التسجيلى المعروف، والناقد هاشم النحاس

الأمل تتسرب إلى النفوس... كان الفيلم «واسمه «تل هكتورى»، يسجل احتفالا سنويا، يقام بين أطفال آل كيندى، فى مزرعتهم الجميلة «بتل هكتورى»... فكل طفل يعرض الحيوان أو الطائر الذى قام بتربيته: كلب يرتدى بذلة!.. سنجاب بالغ الأناقة.. صقر.. عصفور كناريا.. نسناس متوقد الذكاء..

علق أكثر من واحد: أهذا هو ليكوك... وهل وجدت السينما التسجيلية لتغنى بكلام وقطط آل كيندى؟.. وقيلما يبدو أن ليكوك، العجوز الذكى، شعر بتعطف الجمهور نحو فيلمه، من خلال التصفيق المجامل، الخامل، المحدود... فقال فيما يشبه الاعتذار: أنه أسوأ أفلامى... لا أدري لماذا إختارت إدارة المهرجان هذا العمل بالذات.

وبينما وزع على الجميع كتيب أنيق بعنوان «ويتشارد ليكوك والفيلم التسجيلي»، مكتوب على غلافه «المركز القومى للسينما بالتعاون مع المركز الثقافى الأمريكى بالقاهرة... لم يكن ثمة أثر للكتاب الذى قيل أن الناقد، كاتب السيناريو، حمدي عهد المقصود، قد وضعه عن المخرج الكبير صلاح التهامى... وتضارت الأقوال فى تفسير عدم وجود الكتاب: قيل أن المطبعة لم تتمكن من إنجائه فى الموعد المتفق عليه- وقيل أن مدير «قصر السينما»، والمسئول عن إصدار الكتاب، لم يرسله إلى الإسماعيلية، لخلافات مع إدارة المهرجان.

المهم.. شاب ليلة الإفتتاح الجميلة، نوع من الكدر: فيلم سخي، يصنع الشاعر.. واختفاء لكتاب، كان من اللائق أن يتم توزيعه.

غياب... عربى

إشتركت فى مسابقة المهرجان، إحدى عشر دولة، بالإضافة إلى مصر... هى: الصين الولايات المتحدة، فنلندا، إنجلترا، الاتحاد السوفيتى، الهند، أسبانيا، المجر، اليابان، ألمانيا وفرنسا.. وبلغ عدد الأفلام ٢٤ فيلما، ما بين تسجيلى وروائى قصير. والملاحظة الجسورية، المؤلمة بحق، هى غياب

وبعد القاء كلمات قصيرة، تحدث بفهم ودراية عن السينما التسجيلية، وأهميتها، أعلن عن تكريم رائدين من رواد السينما التسجيلية، أحدهما مصرى والآخر أمريكى.

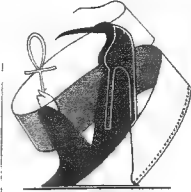
المصرى هو صلاح التهامى، المتبتل فى محراب السينما التسجيلية، الذى حقق عشرات الأفلام عن العسارك الوطنية، وبناء السد العالى، وتشبيد المصانع، والأهم أنه قررة دافعة للنشاط التسجيلى، وخط دفاع هائل عنها.

صعد صلاح التهامى إلى المنصة، وأغروقت عيناه بالدموع، فى مشهد مؤثر، وهو يتسلم تمثال «حتحور»، إله الحكمة، من وزير الثقافة... وفى لفحة إنسانية متحضرة، أهدى التمثال إلى زوجته التى قال عنها: لقد إنفجست فى عملى، طوال حياتى، وتحملت هى، بجلد وأمانة، غيابه، وقامت برعاية بيتى، وتربية أولادنا، على نحو يجعلها، بجدارته، تستحق أن أهدبها أى تقدير قد يفتح لى... وضجت الصالة بالتصفيق، له ولها.

لاحقا، فى ذات الليلة، عرض لصلاح التهامى فيلم «عالم الفنان حسن حشمت»، الذى يتابع فيه، برقة وشاعرية، لحظات وضع اللمسات الأخيرة فى تمثال يصنعه الفنان... ثم يتجول بين أعماله النحتية، على نحو يبرز خصائصها وجمالها.

ثم صعد المخرج الأمريكى، ويتشارد ليكوك، ليتسلم شعار المهرجان- تمثال حتحور- ويتحدث عن «سينما الحقيقة» أو «السينما المباشرة» التى كان من روادها.. وأشار إلى ما إستفاده من أستاذه، وورث فلاهترى وقال أن جهاز تصوير الفيديو، الخفيف الحمل، القليل التكاليف، يفتح آفاقا واسعة، أمام الفنان التسجيلى.

تشوق الجمهور إلى مشاهدة فيلم ويتشارد ليكوك... وما أن بدأ العرض حتى بدأت خيبة



المركز القومي للسينما
EGYPTIAN FILM CENTRE

وداجر بهنكهه مستولة تخطيط جمعية سينما المرأة فى برلين.

جاءت النتائج على قدر كبير من النزاهة، فالأفلام الفائزة، فعلا... هى الأفضل، وطبقا للاتحة المهرجان، خصصت ثلاث جوائز للأفلام التسجيلية، أقل من ثلاثين دقيقة، وثلاث جوائز للأفلام الروائية القصيرة، أقل من ثلاثين دقيقة. فاز فيلم «سوق الرجال» لحسام على بجائزة «تحت» الذهبية.. وهو، شأنه شأن الفيلمين الآخرين، يقدم احتجاجا قويا ضد الظروف غير الإنسانية التي يعيشها عمال البناء فى مصر. فالكاميرا، بشفافية، تتابع حركة شراء عرق «الرجال» الذين يجلسون، فى بعض الميادين المعروفة بالقاهرة، شبه متعطلين، فى انتظار ذلك «المقاول»، الذى سيختار بعضهم، للعمل فى بناء عمارات لن يسكنوها أبدا.

وفاز فيلم «الروس وحلوا» لالكسندر جرمقان.. وهو من أفلام ما بعد «البروسترويك» يتسلل بالكاميرا، ليرصد شذرات من حياة المجانين خلف أسلاك مصحة عقلية فى منطقة قاسية، بالغة الفقر، فى إحدى جمهوريات البلطيق.. وتلقت الكاميرا لتنتظر إلى غط الحياة القاسية خارج أسلاك المصحة، فتثبت أن لافارق يذكر بين معيشة الناس، داخل مستشفى المجانين أو خارجها!

«كل» الدول العربية، بلا إستثناء! وحتى فيلم «الكابوس» لقيس الزبيدي، دخل المسابقة ممسلا «لألمانيا»، لأنه أنتج لحساب إحدى مؤسساتها السينمائية.

ومهما قبل فى تفسير هذا الغياب، مثل الظروف المربكة لحرب الخليج، التى تزامنت مع فترة إعداد المهرجان، وضيق الوقت، وصعوبة الاتصالات، و«البيروقراطية» التى تهيمن على أرجاء وطننا الكبير.. فإن هذه «التفسيرات» لا ترقى أبدا لمستوى «التبريرات».. فإذا كان من الصعب إستحضار أفلام تسجيلية من الدول العربية، فإنه من المستحيل تقبل فكرة أن يقام مهرجان دولى بالمدينة العربية، الإسماعيلية، بدون حضور عربى.

الأفلام... الفائزة

تكونت لجنة التحكيم من: أحمد الحضرى، رئيس نادى سينما القاهرة، ووفيق الصهان، الناقد وكاتب السيناريوهات، سعد لبيب، خبير الإعلام باليونيسكو ومعهد البحوث العربية، وسهير فريد الناقد والباحث... فضلا عن أنهليه نيلكن، مدير مهرجان أمستردام، وجان هارون مخرج برامج وأفلام تليفزيونية،

منها وزن أن يلتفت.. تدور حول نفسها في هysteria.. طفلاً يصاها بالرب ويقادran المكان... تنج نحو زوجها وقد أمسكت بقضيب من حديد... الزوج يقف فتراجع، يلتفت مغمفا بعض الكلمات... عندما يواجهنا نفاهاً بأنه بلا عينين

غياب الجمهور

هذه الأفلام الجميلة، المفعرة للتأمل، والتي تفتح أمام المتفرج آفاق جديدة... لم نجد من يشاهدها... القاعة التي عرضت بها بعيدة عن قلب المدينة، والأيام التي أقيم فيها المهرجان تأتي في موسم الإمتحانات، لذلك فقد كان مؤسفاً أن تخلو القاعة إلا من لجنة التحكيم، وضيوف المهرجان الذين حضروا من القاهرة... لذلك فإن السؤال الذي يلقى بإدارة المهرجان الجادة، المتحمسة، حسنة النية، أن تعجب عليه، علمياً، في العام القادم هو: من. ولن يقام المهرجان الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة؟

أما الجائزة البرونزية فحصل عليها «صيد العاصري» لعلى الغزولي المتسم بطابعه الشاعر والذي يتوغل في حياة البشر الذين يعيشون على شاطئ بحيرة المنزلة.. ومن بين هؤلاء السكان يقدم الفيلم، فيما يشبه الأثشودة المشفقة، مشوار ذلك الطفل الذي لم يتجاوز السابعة، والذي يبحث عن الطعام ويستكمل تعليمه ويعمل ويعيش حياة بلا طفولة.

وفي مجال الأفلام الروائية القصيرة، فاز «كان ياماكان» للمخرجة المصرية الجديدة جوجا بوسومني بالجائزة الذهبية... وهو فيلم يذكر بكقص تشيكوف العذبة، المترعة بالخزن والأمل، فحة امرأة عجوز، تصبح وحيدة بعد أن هاجرت إبتها إلى الولايات المتحدة الأمريكية تستمع معها وهي تزدى أعمالها المنزلية إلى خطاب إبتها الذي تحفظه... الإبة تعبر عن أشواقها وتقول أنها لن تنساها.. وفي مشهد آخر تطلعتا الأم وقد سالت دموعها، تتحدث مع إبتها في التليفون، وتسألها عن سبب إنقطاع خطاباتها وتمنى لها السعادة.. وتذهب العجوز إلى ملجأ حيث تنبئ طفلة صغيرة تعود بها إلى بيتها الريفى... الطفلة تشترك معها في اطعام الدجاج هما، يفسرها الدفء، يملآن ويلعبان سوياً.

وبينما حصل فيلم «الزفاف» الفرنسى، التجريبي، للشان جويل بولميه ووجي أوباديا، الذى يقدم «زفافاً» راقصاً، صامتاً، بالجائزة الفضية، فاز الفيلم الألمانى «تيك تاك» بالجائزة البرونزية.

«تيك تاك»، هو صوت ضربات وضارب كرة التنس... وأمامنا، على الشاشة، رجل يعيطنا ضهرة ويتابع مباراة في «التليفزيون» ممسكا بجهاز التوجيه الألى «ووموت كونترول» وتتحرك زوجته بعصبية، تصب له قدحا من النبيذ، يأخذه منها بكأية- تشعل سيجاراً وتعطيهما له، فيأخذ



برتولد بريخت يهيمن على المدينة

ك.و.

المرافقة: «أوجسبرج» لم تعد الاعتبار إلى إنها إلا منذ عشر سنوات فقط... حقا كانت بعض قصائد تدرس للطلبة، كما هو الحال في كل مدارس المانيا.. ولكن الحديث عن بريخت، كأحد نوابغ «أوجسبرج» لم يكن وريادا.. ذلك أن المدينة، تعرضت إلى «وابل» من هجائيات إنها، حتى أنه قال عنها، بأسلوبه القوي، الساخر، الجارح: أعظم ما في «أوجسبرج» محطة القطار.. وأجمل ما في المحطة ذلك القطار.. الذي يحصلك.. بعيدا عنها.

أمام بيت بريخت، أو متحفه، ثمة قناة مائية، ما أن تعبر القنطرة الخشبية القائمة فوقها حتى تجد نفسك في مدخل البيت.. إلى اليمين حجرة واسعة، أقرب إلى المكتبة.. قتلى، بعشرات الكتب الألمانية التي تدور حول بريخت، فضلا عن مشات الكتب التي كسبت باللغات الإنجليزية والفرنسية والروسية، عن الرجل وحياته وأشعاره ومسرحياته.

عندما تصعد السلم الخشبي الضيق إلى الدور الثاني، تجد عمرا صغيرا يؤدي إلى حجرة خالية من أي شيء.. فيما هذا صورة فوتوغرافية بالغة الضخامة، تغطي جدارا كاملا من جدران الحجرة.. الصورة لبرتولد بريخت عندما كان صبيا، يرتدي «بنطلونا» قصيرا ويحمل حقيبة كتبه وكراريسه

. أول ما تلاحظه في مدينة أوجسبرج الألمانية العريقة، تلك العناصر الجميلة، المتعددة الطرز، والتماثيل المنتشرة في معظم الميادين والساحات، حتى أن المرء يشعر، للحنطات، أنه في متحف كبير، يحتوي على نماذج لتطور العمارة والفنون، عبر التاريخ.

«أوجسبرج»، عاصمة إقليم «سوابيا»، التي أسسها الإمبراطور أوجستس عام ١٥ ق.م، لا تزال تحتفظ بمدينة رومانية.. وتنتشر فيها التافورات، وقنايل الملك مكسميليان الثاني، أحد بناء نهضتها في القرن السادس عشر وتتميز بكنائسها ذات الطراز القوطي، فالقباب العالية، والأقواس المدببة، والزخارف المنحوتة على الأبواب، وزجاج النوافذ المعشق وبراء الألوان ذات الأطر المذهبة.. كلها لقطات ومشاهد تغلب اللب وتجذب الأنظار.

وقبل أن تأتلف العين بمنظر المدينة، وبعد بداية المهرجان بيوم واحد ينتج ابن المدينة المتمرد، الشاعر والقصاص والموسيقى، والكاتب المسرحي، برتولد بريخت، في إزاحة الإهتمام بالأفلام، والندوات، جانبها.. ليصبح هو، بقصته الفريدة مع المدينة، مركز الإهتمام لعدد لا يستهان به، من ضيوف المهرجان. في الطريق إلى «متحف بريخت» قالت

الجبلة.

بعد الخروج من البيت الذي ولد فيه بريخت عام ١٨٩٣، نتجه إلى أحد «البارات» وبدلنا مرافقتنا، شبيه بريخت، إلى أن هنا «البار» كان مرفأ الأمان لبريخت.. خاصة عندما تتصاعد الخلافات بينه وبين والده الذي تحول من تجارة التبغ إلى إدارة مصنع للورق، والذي كان يشوبه قدر غير قليل من «بلادة الروح البرجوازية».. ولم تكن سهرات بريخت في هذا البار، وفي الباربات الأخرى، تخلو من المشاجرات.

في الطريق إلى البيت الثاني، الأكثر أناقة، الذي إنتقلت له أسرة بريخت، مررنا على مبنى مجلس المدينة.. وعند شارع ضيق، شديد الإنحدار، أخرج شبيه بريخت من جيب معطفه كراسا، وعدل من وضع نظارته، وأخذ يقرأ سطورا من قصة قصيرة كتبها بريخت، يصف فيها اثنين من اللصوص، يسهران على أعلى سور في المبنى.. ها هو أحدهما قد إختفى تماما.. أما الثاني فينزل على ماسورة.. الشرطي يترصد باللص في المنطقة المظلمة من الشارع الضيق المظلم اللص يصل إلى الأرض.. الشرطي يركض نحوه فيتصاعد صوت دقات الحذاء على بازلت الشارع الشديد السواد. اللص يترك زكيبه المسروقات ويطلق ساقبيه للريح.. الشرطي يفتح الزكيبه ويقلب المسروقات.. يستبقى لنفسه العملات والتمائيل الصغيرة، الذهبية والفضية، ويذهب إلى مركز الشرطة ليسلم الذكيبه، ويقايا المسروقات.

عند ساحة واسعة، يتوسطها تمثال كبير للملك مكسميليان الثاني، ممطيا صهوة جواده، عرفنا أنه يقام في الخريف من كل عام، مايشبه «المولد» عندنا.. تتجمع فرق الرقص والغناء والحواة، عربات الطعام، لاعبو الورق، مجموعة من «السيركات»، غرائب الحيوانات!... هذا المكان كما بقول مرافقتنا، كان، بحيويته، وإثارته، وتنوع فاذجه البشرية، قريبا ومحسبا إلى نفس برتولد بريخت، الذي وصفه، في العديد من قصائده وأعماله الثرية.

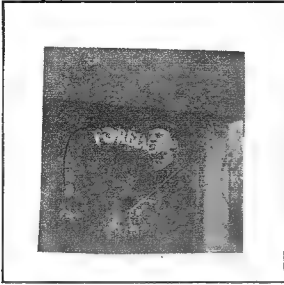
خلف ظهره.. وجهه مرفوع وملامحه تكشف عن ميل «للسناكسة».. على اليسين، في الثلث الأسفل من الصورة صفحة من موضوع إنشاء كتبه بريخت في مدخل الحرب العالمية الأولى، وجر عليه متاعب عنيفة.. كان الموضوع هو «قصة شهيد مات في سهل الوطن».

فاجأ بريخت مدرسه بموضوع يقول فيه أن الشهيد، بعد أن مات، شعر بالنعاسة لأنه أدرك أنه لم يفارق الحياة «من أجل الوطن»، ولكنه قتل في سبيل قلة من «البرجوازيين» الأثرياء، المسسكة بزماس الأمور.. وبالطبع إنزعج المدرس من كلام التلميذ، وتعرض بريخت- على الطريقة الألمانية الصارمة في العقاب- إلى ضرب مبرح.. وقالت المرافقة أن التلميذ الذي خرج على المألوف والسائد، رفض الإعتزاز أو التراجع عما قاله.

وسواء كان بريخت قد اعتذر أم لم يعتذر، فإن وجهة نظره لم تتغير فذات المعنى يتطور لاحقا، في مسرحيته المبكرة «طبول في الليل» ١٩٢٢، التي يواجه فيها بطله المتفرجين، في مشهد «أغنية الجندي الميت»، غاضبا، مستفزا، قائلا «لا تمسكوا في يدي هذا الشكل الماعظي!.. أيها المراهبون أيها القتل.. أيها الجبناء المتعششون إلى الدماء».

يفضئ بك الباب الجانبي من الحجرة، إلى حجرة أكثر إتساعا.. على جدرانها صور فوتوغرافية كبيرة من مسرحياته: «أوبرا الهضات الثلاثة»، الأم شجاعة، «دائرة الطباشير التوقازية»، «السيد بونتيللا وتابعه ماتي». الصور موزعة بطريقة تنعش ذاكرتك بأعمال بريخت.

في هذه الحجرة، وقف شاب الماني، من دارسي وعشاق بريخت، مسفنى ومثل، يحمل في يده قبشارة داخل علبتها.. يرتدى معطفا أسود اللون، ويضع على رأسه «بيريه» تنزل حواقيها على جسبيه، قريب الشبه إلى بريخت، بدأ يلقي مقطوعات من بعض مسرحياته، التي علقت صور من عروضها.. ومع شبيه بريخت، تستكمل بقية



سرعان ماتزوجت بآخر.. وبصوت رجولى قوى،
عذب وحميم، القى مرافقتنا بقصيدة «ذكرى
ماريا»:

فى ذاك اليوم.. يوم من أيام سبتمبر
الأزرق
فى الصمت والسكون- ومن بين
أغصان الشجر
جمانى، كالحلم، طيفها.. بين
ذواعى.
وعلى مدى الصيف.. كان الحب..
والحلم
كانت كسحابة..

تأملتها.. عابشتها طويلا
نقية البياض.. وآء.. كم كانت بعيدة
عنا
عندما تطلعت لأعلى.. تلاشت فى
القضاء

المكان المحيط بهذا البيت، لا يزال كما وصفه
بريخت قاما: وراء المنزل يقع الشارع الممتد حتى
أطراف المدينة القديمة، يسورها العتيق ويقايا
حصونها.. الأشجار السامقة على الجانبين تغطي،
بالأوراق النضرة الخضراء، والصفراء المتهدلة.. بعد
الشارع مباشرة تقبع القنوات التى تسبح الطيور
عنى سطحها».

وقفنا عند مدخل الكنيسة التى كان بريخت
يفشها طفلا.. صوت «الأرغن» يصل إلى
أسناننا ثمة لوحة زيتية تصور، بألوانها الهائلة
من شدة القدم، «سليمان الحكيم» وهو يحكم
بين إمرأتين، كل واحدة منهما تدعى أن الطفل
إبنها.. وبالطبع، يسدو الهلع على وجه أمه
الحقيقية.. بينما اللامبالاة واضحة على وجه الأم
التي قامت بتريته.. لاحقا، سيعدل بريخت من
القصة ليثبت أن الطفل لمن قامت برعايته كما أن
الأرض لمن يزرعها ويعمل من أجلها لا لمن يملكها..
فى مسرحيته الشهيرة «دائرة الطباشير
القوقازية».

قال شبيه بريخت، أن الشاعر أزعج رجال
الكنيسة، مرارا... وأنه أصيب، بالقرب من هذا
المسرح بنوبة قلبية.. وهنا، عند هذه اللوحة، إحتدم
الحلاف بينه وبين أحد المتدينين حيث خرج ولم
يعد.

أمام البيت الثانى لأسرة بريخت، أخرج شبيه
بريخت القيثارة، وأخذ يغنى أشعاره التى لحنها
بنفسه وتحدث عن حبه الأول لفتاة تدعى
«ماريا».. كانت تتسلل له ليلا، ليفتح لها باب
البيت، ويقضى معها بضع ساعات، بينما الأسرة
نائمة.. ومثل معظم قصص الغرام الأول، تعثرت
الأمر بعد أن ضبطته والدته، وطردت الفتاة التى

«أوجسبرج» الذي أصبح إسمه «مسرح بريخت»، ولنستمع إلى المزيد من حكايات إبن المدينة المتحدر، الذي لم يكن خروجه من مستط رأسه غاضيا، إلا «بروفة»، لخروجه هاربا من وطنه كله، بعد أن آلت السلطة إلى «النازي» الذي أدرج إسمه في «الكشوف السوداء».. ويوم خروجه الثاني من وطنه، لم يكن معه سوى «الراديو» الصغير الذي حمله معه من مكان لآخر، وقال له شعرا:

متى؟

أعرف أنك ستعطق بالمحسر الذي أنتظره.
خير نهاية أعدائي.

لكن.. متى؟

لم يعد «بريخت» إلى «أوجسبرج».. وظلت المدينة تتجاهله، لعدة عقود.. ولكن الإعتراف به، والفخر بولده، كان لابد أن يحدث.. وعندما حدث، أصبح، خاصة حينما تقف عند الأماكن التي وقف فيها، وعاش، وأحب، وتشاجر، لاتحس بحضوره العميق فحسب، بل تحس أنه يهيمن بروحه على المدينة؟

في هذا البيت، فارقت والدته الحياة.. وألقى شبيهه بريخت، بصوت متأمل، حزين ومؤثر، المقطوعة التي جاء فيها:

تدالعت الأزهار

وحامت الفراشات

عند رحيلها.

كانت خفيفه، خفيفه.

تري

كم هانت من الآلام

لتصبح خفيفة على هذا النحو؟

ومن الواضح أن بريخت، القسوى، الصارم العقل، كان يشعر بمعاطفة عميقة تجاه والدته.. ومن الجلي أنه، بشكل ما، تعود أن يتبع مشاعره نحوها في حياتها.. ذلك أنه قال، لاحقا، وكما ذكر مرافقتنا:

لماذا.. لاتقول مانحب أن نقوله

ومايحب أن نقوله

عندما يكون الأحباء

على قيد الحياة...

ومن بيت أسرة بريخت، تعود مرة ثانية، إلى قلب المدينة، ليظالعنا، في أوسع ميادينها، مسرح

استدراك

في مقالة «دستورفسكي والمسألة اليهودية» التي نشرناها في العدد الماضي (مايو ١٩٩١) قلنا -اعتمادا على مقدمة المترجم- أن المقالة نص لم ينشر بالعربية من قبل. وقد لفت بعض الكتاب الأصدقاء نظرننا إلى أن هذه المقالة الهامة قد ترجمها الكاتب الليبي ابراهيم الكوني في منتصف السبعينيات، ونشرت في إحدى الصحف اللبنانية في ذلك الحين.

الأدباء يرفضون التطبيع وكبت الرأى

حلمى سالم

صحيفة (قومية خاصة) إلى هذه المسألة فى تغطيتها للمؤتمر، كما أن التوصيات- على جودتها بشكل عام- أشارت إلى هذه القضية إشارة معمة غائمة.

٤- سرى بين كثير من أعضاء المؤتمر، شعور بأنه قد استنفذ أغراضه وتكلس، وباتت الحاجة ملحة إلى إعادة النظر فيه: فى أهدافه وطبيعته والفرص من إقامته. وواذى هذا الشعور اقترح بأن يتم بدلا منه عقد مؤتمر عام لأدباء مصر جميعا، تناقش فيه قضايا ومشاكل الأدب المصرى وميدعيه، انطلاقا من أن المشاكل الرئيسية للأدب المصرى (مثل الديمقراطية وحرية الرأى والتفكير ورحابة النشر وصحة الحركة النقدية) هى مشاكل يعانى منها الأدباء المصريون فى كل بقعة

وقد عبر بيان لجمعية «ضفاف» الأدبية بدمياط عن هذا المعنى بقوله «ماذا يعنى الأدباء من مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم؟ وهل حاولنا أن نقسم مؤتمر لأدباء مصر بكافة انتماءاتهم

على مدار أيام ثلاثة (١٨-١٩-٢٠ مايو) انعقد ببورسعيد المؤتمر السادس لأدباء مصر فى الأقاليم، بحضور سامى خضير محافظ بورسعيد، ورئيسة د. فؤاد ذكرى، وعضوية حوالى مائتين من الأدباء والشعراء والنقاد.

وسنحاول أن نرصد، بإيجاز، بعض الملاحظات والانتقادات، فى نقاط معدة:

١- قابلتنا منذ اللحظة الأولى انقسامات أدباء بورسعيد، بين «أدباء قصر الشقافة» وأدباء «جميعية أدباء وفنانى بورسعيد». فوزعت بيانات تقاطع المؤتمر، وبيانات تنفى المقاطعة، وبيانات تتخذ موقفا معتدلا.

٢- معظم الأبحاث التى قدمت ونوقشت كانت ضعيفة و سريعة.

٣- طالبت فريدة النقاش- قبل عرض بحثها- بإدانة اعتقال وتعذيب الشاعر محمد عفيفى مطر، وإدانة تجريم الرأى والفكر والإبداع. ودعت إلى أن تتضمن توصيات المؤتمر هذه الإدانة. ولم تشر أى

مسعد عليه.

٨- أما توصيات المؤتمر- التي ننشر نصها هنا - فكانت انجازا هاما، أكد الشعور الوطنى العميق الدائم لدى الأدباء المصريين (من خلال التوصية- مجددا- برفض التطبيع مع إسرائيل)، كما أكد التوق المتجذر لديهم إلى حرية الرأى وديمقراطية الفكر ورفض الحجر على الأدب والأدباء (من خلال التوصية بحرية الرأى ورفض تعرض الكاتب لأى قهر مادى أو معنوى)

وقد أسقطت الصحف القومية هاتين التوصيتين عند عرضها لتوصيات المؤتمر، عملا بالحكمة الخالدة «فليتكلم الأدباء عن الديمقراطية وحرية الرأى، ولكن للسلطة ولصحفها» رأى آخر!!



توصيات المؤتمر السادس لادباء مصر فى الأقاليم

المنعقد بمدينة بورسعيد فى الفترة
من ١٨-٢٠ مايو ١٩٩١

١- يوصى المؤتمر بكفالة حرية التعبير لجميع

وابداعاتهم؟ ولماذا لا يكون مؤتمرا لأدباء مصر كافة؟ أم هو قاصر على هؤلاء الذين يتواجدون جغرافيا من الأدباء خارج القاهرة (العاصمة)؟. ومع أنه غير قاصر على هؤلاء، فإن هناك سياسة شبه ثابتة بأنه مؤتمرا لأدباء الأقاليم، ثم عدل إلى مؤتمرا لأدباء مصر فى الأقاليم، لارضاء الجميع. لكننا نطرح محورا واضحا للنقاش هو: نعو مؤتمرا هام لأدباء مصر.

٥- فى الجلسة الافتتاحية ألقى د. مصطفى ماهر رسالة الكاتب الكبير يحيى حقى - الذى كرمه المؤتمر- وكانت الرسالة بالغة الرقة والعمق، ودرسا مبهرا فى التواضع وخفة الروح وبقطة العقل.

٦- تفاقمت- مجددا- ألوان من الحساسيات غير الصحية التي تكمن فى كل مؤتمرا: حساسية الأدباء فى الإقليم من مديرية الشقافة به، وحساسية مديرية الشقافة من الأدباء خارج قصر الثقافة، ثم حساسية مديريات الثقافة الفرعية تجاه الإدارة المركزية، وحساسية الأدباء فى المؤتمر بعامة من المنصة (أية منصة)، ثم الحساسية بين أدباء الأقاليم الواحد وبين بعضهم بعضا، وأخيرا حساسية أدباء (الأقاليم) تجاه أدباء (العاصمة)!

وفى مناخ كهذا تنامت- مجددا- أساليب وصور «الإرهاب بالأقاليمية»، وتسييد المعايير «الجغرافية» وحقوق «المواطنة الدستورية» فى الأدب!!

٧- من أهم ماتم فى المؤتمر- تنظيميا- أمران:

الأول: هو صدور لاتحة نوادى الأدب، التي تنظم العلاقة بين الأدباء وقصور الثقافة، وتضع معايير لتنشيط العمل الأدبى فى الأقاليم.

الثانى: انتخاب أمانة جديدة للمؤتمر، انتخبا ديمقراطيا، وجاءت نتيجته متوازنة ومعقولة:

ياسين الفيل، فوزى خضر، فؤاد حجازى، سمير الفيل، حسين القباحى، جميل محمود عبد الرحمن، جابر النبى الحلوى، سمير درويش، د. مراد عبد الرحمن، اسماعيل بكر، محمد الراوى، قاسم

أدباء مصر، على اختلاف مذاهبهم الفكرية والفنية وضرورة رفع أية قيود أو ضغوط تحول دون التعبير عن الرأي بحرية تامه ونشره، وإلغاء كافة القوانين المقيدة للحريات، والإسراج عن جميع الكتب المصادرة التزاماً بنصوص الدستور وروحته واحترام حقوق الكاتب الإنسانية وعدم تعرضه للقهر المادى والمعنوى.

٢- إن المؤتمر وهو يتطلع إلى اليوم الذى يحل فيه السلام العادل والدائم، بجلاء قوات الاحتلال الاسرائيلى عن الأراضى العربية فى فلسطين، وسوريا ولبنان، وإقرار حق الشعب الفلسطينى فى تقرير مصيره، وأقامة دولته المستقلة على ارضه.. وامام الجرائم التى ترتكبها اسرائيل فى الاراضى المحتلة، وقباصها بطروطين اليهود المهاجرين السوفيت على الارض العربية يؤكد المؤتمر على مساسق أن اتخذه من توصيات بعدم التعامل الثقافى مع اسرائيل فى كل صوره، كما يدين الأدياء الذين يتعاملون مع العدو الإسرائيلى، ويدين عملية التطبيع الثقافى بجميع أشكالها.

٣- يوصى المؤتمر بضرورة التصدى لمحاولات الردة الفكرية التى تعوق تقدم حركة الفكر والإبداع فى المجتمع.

٤- انطلاكا من الايمان بأن الدين لله والوطن للجميع، وتأكيدا على الوحدة الوطنية، فإن المؤتمر يدين التطرف بكل أشكاله واساليبه.

٥- يدعو المؤتمر كافة الاجهزة المختصة لوضع خطة جادة للقضاء على الأمية فى مصر فى مده زمنية محددة.

٦- يؤكد المؤتمر على الدور الهام لجامعات مصر فى اثراء الحركة الثقافية، ويناشدها المزيد من الإهتمام بأدباء مصر فى الاقاليم.

٧- يوصى المؤتمر بأن يكون ابداع الجيل الجديد من الشبان محور البحث فى المؤتمر القادم.

٨- يطلب المؤتمر من المسؤولين فى وزارة الثقافة الإسراع بأنشاء صندوق لرعاية الأدياء واسرهم أسوة بصندوق الفنانين.

٩- يوصى المؤتمر بأهمية الالتفات إلى توصياته السابقة، بخصيص:

أ- إصدار مجلة شهرية للشعر تتبوع وزارة الثقافة.

ب - تحويل مجلة القصة إلى مجلة شهرية بالتعاون مع هيئة الكتاب، أو الهيئة العامة لقصور الثقافة

ج - إعادة الحياة للمركز القومى للاداب واصدارته التى توقفت.

د - إتاحة فرص النشر للشعر العامى عبر صفحات مجلات وزارة الثقافة.

هـ - الإهتمام بنشر النصوص المسرحية المصرية، بصورة تساعد على ذبوع الادب التمثيلى لدى القارئ المصرى.

و- الإسراع بانجهاز سجل ادباء مصر فى الاقاليم.

ز- اختيار عدد من ادباء مصر فى الاقاليم فى هيئات تحرير السلاسل والمجلات الادبية التى تصدرها وزارة الثقافة.

١٠- وفى مجال الاعلام يوصى المؤتمر السيد وزير الاعلام شخصيا بالأتى:

أ- ضرورة تخصيص مساحة زمنية مناسبة على خريطة الاذاعة المرئية والمسموعة لادباء مصر فى الاقاليم.

ب- ضرورة تقويه موجة الارسل الاذاعى للبرنامج الثانى حتى يمكن الاستماع اليه فى كل الاقاليم لخدمة الحركة الادبية والثقافية.

١١- يكرر المؤتمر مطالبته للمرر السادسة- بإلغاء القانون رقم ٣٢ لسنة ١٩٦٤ الخاص بالجمعيات الثقافية، وأن تكون الجمعيات الثقافية تابعة لوزارة الثقافة.

١٢- يترجى المؤتمر بخالص شكرهم للهيئة العامة لقصور الثقافة على ما تبذله من جهود مخلصه وبناءة فى المجال الادبى والفنى وتطالب بتقديم الدعم المادى المناسب لها حتى تتمكن من الانطلاق، وتحقيق رسالتها فى المجالات المختلفة وجعل التنمية الثقافية تضى بغطى أوسع نحو القد المأمول.

ندوة

«حلقة بحث النقد السينمائي: واقع وآفاق»

نقد السينما الناقدة

زكريا عبد الحميد

السينمائي الذي يتم عبر برامج التلفزيون والإذاعة. وفي المقابل كان هنالك ثلاثة مهرجانات سينمائية فقط في ألمانيا في الماضي أصبحت الآن تقارب الخمسين مهرجانا حيث تقوم هذه المهرجانات بتقديم ثقافة سينمائية متخصصة. ففي فرنسا على سبيل المثال ذكر أنه هنالك مهرجانات سينمائية بعدد المدن الفرنسية وفي إيطاليا يتم طبع الأفلام والأعمال السينمائية الهامة على شرائط فيديو ويرفق بها كتيب يحوى نقلا سينمائيا متخصصا. وأشار- كلاوس إيدر- إلى سطوة السينما الأمريكية على عروض الأفلام في ألمانيا حيث ذكر أن مايقرب من ٨٥٪ من العروض السينمائية في ألمانيا هي عروض لأفلام أمريكية بينما الأفلام الألمانية لاتتعدى ٥٪ من العروض. عموما لقد سادت مسحة من التشاؤم كلمات سكرتير عام (الفيريس) في حديثه عن أحوال النقد السينمائي في أوروبا. وهو ما أثار دهشة الكثيرين من المتابعين لهذه الحلقة البحثية. أما عن الأبحاث التي قدمت عبر ثلاثة أيام-

أقامت جمعية نقاد السينما المصريين بالقاهرة على مدى أربعة أيام في الفترة من ٢٧ إلى ٢٤ إبريل حلقة بحث تحت عنوان- النقد السينمائي... واقع وآفاق- بالتعاون مع معهد (جوتة) بالقاهرة ومشاركة الناقد الألماني- كلاوس إيدر- سكرتير عام الاتحاد الدولي للصحافة السينمائية (الفيريس). تم خلالها عرض موجز ومناقشة لثلاثة عشر بحثاً قدمها مجموعة من النقاد من أعضاء الجمعية المذكورة وبعض السينمائيين من المعهد العالي للسينما بالقاهرة (د. يحيى عزمى ود. محمد كامل القليوبى). إضافة- لماندة مستديره- إقيمت حول مستقبل النقد السينمائي في مصر. وشارك سكرتير عام (الفيريس) كلاوس إيدر خلال هذه الحلقة البحثية بعرض لأهم ملامح وأحوال النقد السينمائي في ألمانيا وأوروبا بصفة عامة في الأونة الأخيرة. حيث أشار إلى وجود أزمة تواجه النقد السينمائي تمثلت في إنحسار وتراجع الكتابات النقدية السينمائية المنهجية والمتخصصة على حساب إنتشار نوع آخر من النقد

(تاريخ اتحاد نقاد السينما في مصر) قائمة الأبحاث وذلك لكونه محاولة لتأصيل دور (جمعية نقاد السينما المصريين) من خلال رصد تاريخي للجمعيات الثقافية السينمائية في مصر وكيف أن- جمعية النقاد- كانت تشجيعاً وبطورة لكل الجهود والمحاولات السابقة عليها منذ ندوة الفيلم المختار التي أسسها الأديب الكبير يحيى حقي عام ١٩٥٨ تحت إشراف وزارة الثقافة والإرشاد في ذلك الوقت... وحتى جماعة السينما الجديدة عام ٦٨ التي تكونت من مجموعة من النقاد والسينمائيين الشباب.. ثم جمعية النقاد عام ١٩٧٢ والتي لم تأت من فراغ. ثم يستعرض- سمير فريد- دور الجمعية في الحركة السينمائية المصرية وكيف أنها لم تكن بمعزل عن الحياة الثقافية والسياسية أيضاً في مصر طوال تسعة عشر عاماً منذ إنشائها. ولعل حلقة البحث التي تعرض لها في هذه السطور مجرد مثال لنشاط الجمعية وجدية، في رأينا يغنيها عن استعراض أهم إنجازات ونشاطات هذا- الاتحاد- أو هذه الجمعية النقدية. إنا البحث التالي الذي نعرض له فهو المحاص بالنقاد- على أبو شادي- وهو بعنوان «واقع النقد السينمائي في الصحافة وأجهزة الإعلام المصرية» حيث يرصد الباحث المساحات التي تفرق للنقد السينمائي في مجمل الجرائد والمجلات والمطبوعات السينمائية- مع التركيز على فترة الثمانينات تحديداً- كما وأنه ليس من أهداف البحث مناقشة مضمون المواد النقدية التي تنشر في هذه الصحف والمجلات (١) ويخرج الباحث بعدة نتائج من أهمها أن أقل المجلات اهتماماً بالنقد السينمائي هي «تلك التي يوجد بها نقاد متفرغون كمجلة الكواكب والمصور وحالياً روزاليوسف وصباح الخير» كما وأن- المجلات الشهيرة- تعنى بتخصيص أبواب ثابتة للنقد السينمائي بشكل منتظم. كما أشار إلى أن البرامج المختلفة في التلفزيون والإذاعة لا تهتم بالنقد الجاد بإستثناء- برنامج نادى السينما أو المادة العلمية في أوسكار- كما لاحظ غياب مجلة سينمائية متخصصة في السينما فقط وأيضاً بالنسبة لنشاط الفيديو. كما أشار البحث إلى الدور الرائد للنقاد الاستاذ أحمد الحضرى خاصة في مجال الترجمة للسينما وتفرغاً لكتابة تاريخ السينما المصرية

ويلاحظ ضيق المساحة الزمنية- وعدم تناسبها مع عدد الأبحاث (١٣ بحثاً) رغم أن العديد من الأبحاث التي قدمت قد تطرقت لموضوعات هامة كالعلاقة المفقودة بين النقد السينمائي والجمهور في مصر للنقاد كمال رمزي أو البحث في اتجاهات النقد السينمائي المعاصر في مصر للدكتور يحيى عزمى أو بحث الدكتور محمد كامل القليوبى عن النقد والهوية القومية.

عموماً تميزت جميع الأبحاث بالإخلاص والجدية بالرغم من التفاوت النسبي في مستوياتها فيما يتعلق بنجاحها في الإحاطة بالامام بالموضوع الذي تصدت له أو بالكشف عن زوايا وعلاقات غير مطروقة وصولاً إلى نتائج جديدة بالإضافة- أو التأصيل- لمعرفتنا بمختلف جوانب وإشكاليات النقد السينمائي في مصر. واستحاول في السطور التالية الإشارة لرووس الموضوعات أو الأفكار الأساسية التي توصلت إليها مجمل الأبحاث التي قدمت في هذه الحلقة الخاصة بالنقد السينمائي في إيجاز نأمل ألا يكون مغلاً بها مع إشارة سريعة لأهم التوصيات التي أختتمت بها جلسات هذه الحلقة البحثية والتي شاركت في إدارة جلساتها ومناقشتها كركبة من الشخصيات السينمائية الكبيرة نذكر منهم المخرج الكبير توفيق صالح والباحث والنقاد السينمائي الكبير أحمد الحضرى. والمخرج السينمائي والاستاذ الأكاديمي محمد السينما محمد بسيوني والنقاد الكبير مصطفى درويش كما نود أن نشير أيضاً إلى العديد من الشخصيات الفنية والثقافية التي تابعت بالمحضور بعضاً من جلسات هذه الحلقة نذكر منهم المخرج الكبير صلاح أبو سيف والمخرج المسرحي واستاذ علم النفس (بجامعة عن شمس ومعهد السينما) حسين عبد القادر ود. حسن حنفي استاذ الفلسفة بجامعة القاهرة. كما تجدد الإشارة إلى أن هذه الحلقة البحثية أفتقدت بعض الأسماء التي كان حضورها سيشرى المناقشات كالنقاد والمخرج السينمائي سامي السلاموني ود. على شلش مؤلف كتابي تعريف النقد السينمائي والنقد السينمائي في الصحافة المصرية.

وتجسد الإشارة إلى أننا سنعرض لهذه الأبحاث بترتيب عرضها ومناقشتها بجلسات حلقة البحث. حيث تصدر بحث الناقد السينمائي سمير فريد وعنوانه

بحساس خاص ورغبة قوية لجذب القراء ولتنافس الجرائد الحزبية الأخرى.

أما البحث الثالث الذي تم عرضه- وتجدر الإشارة هنا إلى أن جميع البحوث الخاصة بهذه الحلقة كانت تعرض ملخصات موجزة لها من قبل الباحثين يفتح بعدها باب المناقشة لمدة وجيزة مع توزيع ملخص قصير مطبوع على جمهور الحاضرين وإن كان في أغلب الأحيان لا يفي بالغرض لمتابعة المناقشات أو معاورة الباحثين- تقول إن البحث الثالث الذي عرض في اليوم الأول من أيام هذه الحلقة البحثية كان للنقاد السينمائي- كمال رمزي- أدب وتقد- وهو من الأبحاث الهامة في هذه الحلقة وعنوانه (العلاقة المفقودة بين النقد.. وجمهور السينما) وتشير هذه الدراسة إلى أهمية دراسة الجمهور الحاضر في دور العرض والفنانين دائماً في الدراسات والاحصائيات والأبحاث وذلك لضعف علم الاجتماع- في بلدنا وبالأخص علم اجتماع السينما على حد قول الباحث، الذي يشير أيضاً إلى أن- العملية النقدية- كانت ولا تزال قائمة على أساس العلاقة بين الناقد والفيلم السينمائي.. وقاصره عليها أيضاً فمعظم الكتابات النقدية تتناول الأفلام كما لو كانت تقدم في- فراغ اجتماعي- وسلط البحث الضوء على بعض الآراء الشائعة كالقول بأن هجوم السينما المصرية في جوهرهم مرده أصداء لتجريم السينما الأمريكية ويرى الباحث أن هذا الرأي صحيح جزئياً- فقط (وذلك لأن هؤلاء النجوم- المصريين- يمثلون بالضرورة عند جمهورهم معنى وقيمة أعمق وأكبر) من مجرد تقليد نجوم هوليوود ويبرهن الباحث على ذلك بعدة أمثلة تشير إلى أحداها وهو الخاص بالنجم الكبير فريد شوقي حيث كان يطلق عليه في الخمسينات لقب- ملك الترسو- أي البطل الذي يعيشه جمهور الدرجة الثالثة.. حيث يظهر كطرف مظلوم مضطهد في مجتمع لا يعترف بالضعفاء.. ولما كانت محاولاته لإسترداد حقوقه المقتصة على حد قول الباحث- تواجه دائماً بالسخرية والأزدراء.. فلا يجد مناصاً في النهاية إلا بأن يضرب مستغليه معتمداً على قوه عضلاته. وهو ما يشجع حاجة جمهور السينما الذي يجد فيه صوته ويحقق له أيضاً ما يعجز عن تحقيقه في حياة

كامتداد للدور المميز في نشر الثقافة السينمائية على مدى ٣٠ عاماً الماضية. وأخيراً يشير البحث إلى المساحات المخصصة للنقد السينمائي في الصحافة المصرية التي تمتد ضئيلة بالمقارنة بما يخص له في الصحافة العربية عموماً.

وفي مقابل البحث السابق نجد هذا البحث المخصص لرصد النقد السينمائي في صحف المعارضة المصرية مع تحليل يراعى هذه الأحزاب «لرؤية موقع الثقافة أساساً على خريطة الحزب ومدى إرتباط رؤية الحزب الثقافية..» بما يقدم من نقد سينمائي في هذه الجرائد المعارضة. وهو البحث الخاص بالاستاذة فريدة مرعي وعنوانه (النقد السينمائي في جرائد المعارضة) وقد أظهر البحث أنه باستثناء- حزب التجمع التقدمي الوحدوي- وجريدة (الاهالي) لم يحتل الثقافة مكاناً رئيسياً على خريطة برامج أحزاب المعارضة المصرية. وبالتالي تميزت جريدة (الاهالي) عن بقية الجرائد المعارضة باهتمامها- بالفن والثقافة- بتخصيصها صفحة كاملة لهما وفيما يتعلق- بالسينما يلاحظ الاهتمام بمتابعة السينما العربية (وقد حظيت السينما الفلسطينية بنصيب كبير في هذه المتابعة) كما تشير الباحثة إلى أنه بالرغم من- أن النقد السينمائي- لم يحتل مكانة ثابتة في الجريدة إلا إن (توارق خلفية ثقافية ورؤية واضحة لفهم الفن ودور السينما في المجتمع) قد طبع الكتابات النقدية السينمائية بالجريدة بالمجدبة والموضوعية على العكس مما هو موجود بجريدة (الوفد) التي تصدر عن (حزب الوفد الجديد) حيث يشير البحث إلى أن الأخيرة (قد نقلت كل سيئات صفحات السينما في الجرائد القومية غير أنها أضافت إليها أيضاً طابع المجلات الرخيصة بنشر أخبار الحفلات والمحام وقصص النصب.. الخ) مما يطلق عليه بأسلوب الإثارة الصحفية.. وعندما أثبتت أثناء المناقشات الخاصة بهذا البحث بعض الإعتراضات على إختيار الباحثة- للعام الأول فقط- من كل جريدة حزبية موضوعاً لبحثها بينما كان من الأنسب إختيار العام الأخير خاصة وأن هناك أختلافات بين سترات إصدار بعض الجرائد، ويررت الباحثة إختيارها هذا بإذنه عادة ما تكون السنة الأولى- للإصدار- في أي جريدة تتميز

العادية. «ونحن نرى أن النجم عادل أمام يقوم بهذا الدور حالياً مع الفارق بالطبع بين مجتمع الخمسينات والتسعينات» ولكن الباحث كمال رمزي يستدرك بقوله أن ليس كل ما يرضى الجمهور أو يشيع حاجة مقبلة أو مجدبة بالضرورة. فلقد كان من الممكن أن يكون- قريد شوقي- ملهما لعشرات الأفكار التي تساعد جمهور التمرس على تغيير عائله والمطالبة بحقوقه لم أدرك (الطريق الجماعى) لمواجهة القوى التي تستغله وتضطهده. وإخيرا فإن هذا البحث يؤكد على أن معرفة الوضع الاجتماعى والنفسى لجمهور السينما يتيح للناقد (مادة ثمينه لفهم وتفسير وتقييم وتوجيه- الظاهرة السينمائية).

وقبل أن نستعرض الأبحاث التي عرضت فى اليوم الثانى لهذه الحلقة البحثية عن (النقد السينمائى واقع..واقائق) يجدر بنا أن نشير لبعض الاسماء التي تابعت جلسات ومناقشات- سواء بعض الجلسات أو كلها- هذه الحلقة نذكر منهم الكاتبة فتحية العسال والمخرجة السينمائية عطيات الانودى والمخرج السينمائى محمد خان ومن كتاب السيناريو عاصم توفيق وأحمد عبد الوهاب والمخرج السينمائى أحمد فؤاد درويش ومن المسرحيين الشريف خاطر ورافقت الدويرى ود. محمد مرشد ومن النقاد الصحفيين رؤوف توفيق الذى حضر الجلسة الأخيرة فقط. وأيضا الناقد والباحث والمخرج التسجيلى هاشم النحاس الذى حضر فى الجلسة الافتتاحية فقط لإتشغاله بمهرجان الاسماعيلية التسجيلى نستعرض الان أبحاث اليوم الثانى فى هذه الحلقة. حيث نبدأ ببحث د. محمد كامل القليوبى وعنوانه (الهوية القومية والنقد السينمائى فى مصر) يهدف البحث إلى بيان دور النقد السينمائى- فى بداياته- فى تحويل (موضوع الهوية القومية للسينما- أى مصرية القيلم) إلى هدف رئيسى له ويرى الباحث انه بقدر ما كان ذلك الامر ضرورياً ومقبلاً أيام الإحتلال البريطانى لمصر كأحد مظاهر مقاومة الإستعمار ونفوذ الأجانب فى مصر. بقدر ما أصبح الآن- شيتا فلكلوريا وأشبه بالعلامة المسجلة- على حد قوله خاصة وأن السينما المصرية قد اخذت عددا من الجوانب المتخلقة فى الثقافة القومية فى مصر

كموضوعات لها اى أنها انحازت إلى الجوانب الرجعية والمتخلقة فى هذه الثقافة. ويعد استعراض ورصد للعديد من النفاط المرتبطة بهذا الامر (كرصد الباحث لبدايات العروض السينمائية فى مصر عام ١٨٩٦ وتعامل الفنانين الشعبين مع هذا الوند كأحد أدوات العروض الشعبية جنبا إلى جنب مع عروض الظل وكرده للتحولات التي حدثت فى المجتمع المصرى بعد ثورة البرجوازية القومية أو المصرية عام ١٩١٩. ومحاولة تقديم نموذج جديد للبطل السينمائى يتمثل فى صفار البرجوازيين المشردين فى المدن وصفار الموظفين...) يرى الباحث د. محمد القليوبى ضرورة إعادة النظر فى علاقة الجمهور المصرى بأفلامه القومية- والتي تكونت عبر ستين عاما- لمحاولة تطوير الجوانب المتقدمة فى الثقافة القومية.

وقدم سيد سعيد بحثا بعنوان (النقد السينمائى والسينما القومية. إشكالية منهجية) جاء على نقىض من بحث د. القليوبى فى إستخدامه لمصطلح- القومية- حيث استخدمه الأخير كما بينا فى السطور السابقة بمعنى- المصرية أو الوطنية- بينما استخدم الباحث سيد سعيد بالمعنى الشائع. أى مجموعة الروابط الثقافية والتاريخية واللغوية. الخ. أو على حد قوله «أما القومية فتفترض فى الأساس جماعة لغوية ثقافية أى أن التماثل والترابط الثقافى بالمعنى الاثنوبولوى هو العامل فى تحديد مفهوم القومية.» ولعل هذا البحث الخاص بالناقد د. فاضل الاسود- والذى سنشير إليه لاحقا- قد اضير- ولو أن كل الأبحاث أضيرت قيسا يتعلق بطريقة عرضها المختصر- أكثر من غيره حتى الورقة التي بين أيدينا الآن والتي تحمّل ملخصا لأهم الأفكار الواردة بهذا البحث لاتسعنا فى إعطاء صورة واضحة عن ركائز وأهداف ونتائج هذا البحث. بقدر ماتفرقنا فى متاهة الألفاظ والكلمات الضخمة والجسيمة أيضا- وكشال نكتظف هذه العبارة حيث يقول الباحث «ان الدراسة الدلالية للفيلم العربى هى بالضرورة عملية جدلية ذات شقين هما تحرير القيلم العربى من المحمولات الدلالية الدخيلة. وثانيا استنباط المحمولات الدلالية العربية المستندة إلى ثقافة ذات بعد قومى.»

الحى للأفلام حديثة العرض- كما أشار كلاوس إيدر سكوتير عام (الفيليرس) كما المعنا فى بداية سطورنا هذه- فإننا نعتقد مثل هذا الأمر فى مصر. ويقوم الباحث مدحت محفوظ برصد مائل- للفيدر- وعدد الأجهزة ٧ مليون جهاز فى مصر + آلاف من أندية الفيدر توزع الأفلام + ماتتحة بعض التواى الاستقرارية من خدمة خاصة لأعضائها بإحضار نسخ من الاشرطة لاهدث ما يعرض من أفلام بعد مرور أيام من عرضها الأول فى الخارج» لىخلص إلى الحقيقة المؤسفة التالية وهى (أن الثقافة السينمائية بمعناها الدقيق والمباشر أى الكلام المطبوع أو المسموع أو المرئى لم تطف أو تستجيب لكل هذا الطوفان من الشروط الذى غمر مصر) على حد قول الباحث. أو بعبارة أخرى فإن التلفزيون والفيدر اتاحا أفقا وإمكانيات كبيرة للثقافة السينمائية ولكن أى من هذه الأمكانيات لم يستغل الا فى اضيق الحدود.

وتصل الآن إلى اليوم الثالث فى هذه الحلقة البحثية حيث تم عرض خمسة أبحاث. أولها بعنوان (النقد السينمائي والطبيعة التركيبية لقن السينما) للناقد مصطفى خورشيد وهو بحث- دون المستوى- فى رأينا وكما أظهرت المناقشات الخاصة به حيث يخلط الباحث بين الاستشهادات التى أوردها وبين عبارة الخاصة. فضلا عن أن أختياراته لثلاثة نماذج من النقد التطبيقي «مقال لسمير فريد عن قبل قلب الليل ومقال د. محمد القليوبى عن فيلم وجهها لوجه ومقال لصبحى شفيق عن فيلم الحياة للحياة» تنتهى لاساليب ومناهج نقدية متباينة ولم يوفق الباحث فى عرضه لموضوعة بما يتناسب مع أهمية وتعقيد الطبيعة المركبة للسينما.

أما البحث الثانى فهو بعنوان (النقد السينمائي فى مصر ومدى مسؤوليته عن أزمة السينما) للناقد عبد التواب حماد. وكان من الممكن أن يكون هذا البحث من الأبحاث الهامة فى هذه الحلقة لولا أن صاحبة انزلق إلى نفس الأخطاء التى يسعى لكشفها من (سيطرة السطحية فى تناول وعدم الإختصاص والرطانة. والتهوين الخ...) ألات- أو المواصفات التى يرى أن النقد السينمائي فى مصر يعانى منها وهى

وتنتقل إلى الناقدة ماجدة موريس وهى معروفة أيضاً لدى قرا- أدب ونقد- والبحث الخاص بها وعنوانه (هضم النقد التلفزيونى فى مصر) حيث تعرض لنا الباحثة فى بساطة وهدوء بعضا من العوامل والظروف التى تحكم فى عمل الناقد التلفزيونى (من صعوبة مناقشة الدراما التلفزيونية بمعدل عن قيود وتوجهات السياسة الإعلامية و الحرق الأخلاقى للجهاز الاعلامى إضافة لقيود الرقابة وتنوع واتساع جمهور المشاهدين... الخ. العوامل التى تفرض- على الناقد التلفزيونى- توجهات من خارج العمل الفنى) ثم تشير إلى عصرية- العرض التلفزيونى- وماتتحة من تقاليد رديئة للمشاهدة مثل عدم التركيز وتبادل الحديث اثناء المشاهدة وعدم السكن فى مكان محدد- كما هو الحال بالنسبة لمشاهد السينما- الخ هذه المالبسات التى من (المستحيل على الناقد التلفزيونى الانفصال عنها وتؤثر على عملية النقد لديه) كما تشير الباحثة إلى التأثير السلبي لكل من (الاعلانات بقطمها للاتصال الوجداني للمشاهد... وللإنتاج- الخلىجى- ومخطوارة الرقابة... ما يؤثر فى نهاية الأمر على الناقد التلفزيونى الذى لا يستطيع تقييم أعمال مقتدة للصراحة ومكيلة بكل القيود السابقة.

وعن التلفزيون والفيدر أيضا يقدم لما الناقد مدحت محفوظ بحثا عن «الثقافة السينمائية فى مصر فى عصر التلفزيون والفيدر) ويجرد الاشارة هنا إلى أن الناقد مدحت محفوظ يعد من أبرز نقاد جيل الشباب فى الثمانينات فضلا عن كونه من أكثر نقاد السينما مواكبة وإستيعابا للتغيرات المتلاحقة فى السينما فى عصر المعلومات والكمبيوتر هذا الذى يعيش. وفى بحثه هذا ومن خلال رصد لما يعرض فى التلفزيون المصرى من أفلام وبرامج خاصة بالسينما «يذكر أن عدد الأفلام المصرية التى تعرض اسبوعيا بالتلفزيون من ٨ إلى ١٠ فى المتوسط مقابل من ١٠ إلى ١٢ للأفلام الأجنبية. ويشير للبرامج الخاصة بالسينما- وقائع مصرية- زووم- نادى السينما- وأوسكار» لىصل إلى النتيجة التالية فى بحثه- عبر ثمانى ملحوظات يشهتها فى البحث- الاوى (أنه فى الوقت الذى تزداد فيه عالميا أهمية النقد التلفزيونى

ولمحاولة الفاء الضوء على المورثات الأوروبية التي لعبت دورا سياسيا في تشكيل الحقلية النظرية والمعياري الجمالي للناقد الاوربي ونظيره في مصر» وإن كان الجزء الاخير والخاص بالمورثات الحقلية النظرية والجمالية فيما يتعلق بالناقد المصري) قد نجح الباحث في عرضة. حيث يرى- أن الناقد المصري- مازال اسيرا- فيما يتعلق بتكوينه النظري بنظريات- (رودلف ارنهايم) (٢) عن السينما (مارسيل مارتان) (٣) بينما في أوروبا «حدثت نقلة هائلة تحققت في مجال نظرية الفيلم ومن ثم حقل النقد السينمائي الحديث وكذلك العودة إلى الأصول النظرية التي قدمها الشكليون الروس». واثنا المناقشة حول هذا البحث عقب كل من الاساذ محمد بسيوني وتوفيق صالح حيث ذكر الأول أنه ظل يدرس- ومازال نظرية (رودلف ارنهايم) السينمائية لطلبعه في معهد السينما والنقد الفني لكن هذا المنظر السينمائي الكبير ونظريته السينمائية يصلحان تماما لإعطاء فكرة جوهرية عن- الخصائص الاساسية للفيلم السينمائي كشكل فني- بينما ذكر المخرج توفيق صالح أنه هو الذي أقترح- إبان فترة الخمسينات على المسؤولين بوزارة الثقافة والارشاد- ترجمة ال ٢٥ كتابا التي ترجمت عن السينما (ومنها كتابي نهايم ومارسيل مارتان واللذان تم إعارتهما من قبل مكتبته الخاصة ولم يسترد كتاب مارسيل مارتان حتى الآن) وقد كانت- ومازالت هذه الكتب تقفل أكبر ترجمة تمت للمكتب السينمائية في مصر وقد كان الهدف من ترجمتها توفير فرصة الاطلاع بأساسيات السينما والتي لا يمكن بدونها الاثام- بالنسبة للسينمائيين أو النقاد أو المثقفين- ومتابعة كل ما يخص هذا الفن من تطوير وتغييرات.

وننتقل الان إلى البحث الاخير في هذه الحلقة وهو بعنوان «اتجاهات النقد السينمائي المعاصر في مصر» للدكتور يحيى عزمي. وهو من الابحاث الهامة في هذه الحلقة حيث يجمع صاحبه بين موضوعية ورسالة الباحث الاكاديمي وثقافة الناقد الموسوعية وحس الفنان المبدع (فهو إضافة لكونه استاذ بمعهد السينما ناقد سينمائي وكاتب سيناريو). وقد طرح هذا البحث تساؤلا هو «هل يوجد للنقد السينمائي المعاصر في

أحد أسباب أزمة السينما. فينزلق الباحث إلى نفس الأسلوب- الذي يهاجمه- عندما يشير إلى أصحاب هذه الكتابات بقوله (وكما يؤكد تاريخ أسلافهم- يتصده أصحاب هذه الكتابات- في بعض ما كانوا يعملون إبان عمارتهم للنقد الصحفي: صرمانية أو حلاقين وهو ما يشير إلى شيوع عدم الاختصاص وفقدان الاهلية..» وليس لنا تعليق سوى أن الحلاقين أروا لاسكافية هم أصحاب مهن شريفة لا يليق التعريض بهم هكذا

ونأتى للبحث الثالث وهو بعنوان (في نقد الواقعية الجديدة) للناقد محسن يعنى. وهو أحد الابحاث التي أثارت ردود فعل وأصداء واسعة وذلك لشجاعة الباحث وجرأته في نقد بعض المسلمات والآراء النقدية التي استقرت والخاصة بتوصيف مجمل الافلام المصرية الهامة في الثمانينات والخاصة بالجيل الجديد- أو الذي كان جديدا في الثمانينات- من السينمائيين «محمد خان ورأفت المهدي وعاطف الطيب وغيرى بشارة وداود عبد السيد ويشير الديك» بتوصيفهم فيما يسمى بحركة الواقعية الجديدة في السينما المصرية حيث يرى الباحث- محسن يعنى- أن أفلام هؤلاء السينمائيين «لاكتشف عن حساسية جديدة منقطعة الصلة بالواقعية أو بالسينما الرائدة» ويندد المرتكزات الرئيسية الثلاثة التي يتم على اساسها إضافة صفة- الواقعية الجديدة لأفلام هؤلاء السينمائيين وهي «التعبير عن الواقع المعاصر- خروج الكاسيرا إلى الشوارع والأماكن الحقيقية- الطموح إلى صنع سينما خاصة أي التعبير بلفظ السينما). وقد لوحظ عدم متابعة الناقد الكبير سمير فريد للمناقشة الخاصة بهذا البحث. ومن المعروف أنه أول من أطلق هذه التسمية على أفلام هؤلاء السينمائيين.

أما البحث الرابع في هذا اليوم فهو بعنوان «تأثير اتجاهات النقد الأوروبية على النقد السينمائي في مصر» للناقد د. فاضل الاسود وكما إشرنا سالفا فإن- التلخيص الموجز لفكرته في العرض- لم يوفر لنا- وللحاضرين- المأما كافيا به (عوامل الارتباط وعلاقات الصلة فيما بين اتجاهات النقد الرائد ونظيره في مصر) كما يشير الباحث لذلك كأحد اهداف البحث. إضافة

وزارة الثقافة المصرية (٣) توثيق تاريخ السينما في مصر من خلال لجنة متخصصة (٤) ضرورة تحريرك موضوع ارشيف الفيلم القومي والحث على إضطراله بالدور المنوط به. (٥) مخاطبة الصحافة المتخصصة لتخصيص مساحات للنقد السينمائي (٦) ضرورة إنشاء اتحاد عام لكل النقاد في مصر يضم السينمائيين والتشكيليين والموسيقين ونقاد الادب. الخ. (٧) ضرورة أنظمام هذه الحلقة البحثية سنويا.

هوامش:

(١) تجدر الإشارة هنا انه قد تم الإشارة والعنونة بمجلة- ادب ونقد- لحرصها واهتمامها بتخصيص مساحات ومقالات للنقد السينمائي المنهجى في ابحاث كل من على أبو شادي وفريدة مرعى. كما تم الإشارة للمقال المنشور بالعدد ٦٤ ديسمبر عن فيلم (كابوريا) لكاتب هذه السطور كأحد الأمثلة للنقد التحليلي في البحث الخاص (د. يحيى عزمى (٢) (رودلف ارتهام) أحد العلماء الاثان الذين يتقنون لمدرسة- الجشعالت- في علم النفس ومظهر سينمائي كبير تؤكد نظريته السينمائية على جانب (النشاط العقلي) لدى المشاهد السينمائي في عملية العقل بالترسبة للاقلام كما عني في نظريته بتوضيح شرح الخصائص الرئيسية التي تجعل من السينما فنا. وقد ترجم كتابه الشهير (فن الفيلم) إلى العربية. عن الطبعة الألمانية التي صوت عام ١٩٣٢ وإضافات التي قت عليها بعد ذلك من قبل (ارتهام) (٣) مارسيل مارتان) ناقد سينمائي فرنسي ومظهر سينمائي ترجم كعبية (اللفة السينمائية) إلى العربية وقد رأس لفكرة في السبعينات الاتحاد الدولي للصحافة السينمائية (الفيدريرس).

مصر اتجاهات.. أي معنى هل يوجد نقاد يجتهدون عن وعى مفاهيم ونظريات نقدية.. تشكل ملمسا لكتاباتهم وأرائهم النقدية.. وتثير جدلا وحوارا فيما بين بعضهم البعض وبينهم وبين المبدعين في الحقل السينمائي. ثم عرض الباحث لنماذج عديدة من النقد السائد في مصر. والذي يتسم بتزعين أساسيتين «التزوع العاطفي أو الإنطباعي من ناحية والتزوع الايديولوجي من ناحية أخرى» وكلا النوعين يتحيمان (للقند الخارجي) أي الذي يعنى إما (بالمضمون أو الموضوع أو يستند إلى معايير تتعدى نطاق العلاقات الداخلية للعمل الفني) أما (النقد الداخلي) أو الشكلي والذي يعنى بالدرجة الأولى (بالشكل والعلاقات الداخلية للعمل الفني) فيؤكد أن يكون غائبا من على ساحة النقد السينمائي في مصر كما يذكر د. يحيى عزمى. بإستثناء بعض المحاولات الفردية للنقاد اسامة القفاش (وهو طبيب وناقد سينمائي من الاسكندرية) كما جاء بالبحث بينما يشير البحث إلى أن هناك العديد من مناهج النقد السينمائي المعاصرة في الخارج كمنهج (النقد السياسي) ومنهج (نقد التزوع) وفي المجال الشكلي (منهج نقد المؤلف) و(منهج الميزانسين)، ويخلص الباحث إلى النتيجة التالية في نهاية بحثه وهي أن النقد السينمائي في مصر لايمثل أي اتجاهات نقدية بل هو مجرد اجتهادات فردية لنقاد لايمثلون اتجاهات (بالمعنى الذي حدده وأشرنا إليه في بداية عرضنا لهذا البحث) تماما كما هو الحال بالنسبة لساحة الابداع السينمائي فلا توجد اتجاهات فنية تشكل تيارا أو حركة سينمائية محدده المعالم.

وفي نهاية هذه الحلقة البحثية- أي في اليوم الرابع- كانت هناك (مائدة مستديرة) حول مستقبل النقد السينمائي في مصر والعالم كانت تحصيل حاصل- ولم تضاف جديدا مقارنة بجلسات- عرض الأبحاث التي عرضنا لها في مقالنا هذا. ثم اختتمت حلقة بحث «النقد السينمائي.. واقع وآفاق» جلساتها بمجموعة من التوصيات (١٨ توصية) من أهمها (١) العمل على وضع حد أدنى لأجر الناقد السينمائي عن المقال في الصحف والمجلات يتناسب مع شرف المهنة (٢) العمل على إصدار مجلة فصلية للنقد السينمائي من قبل

مسئولية الطغاة... واختيارات الضحايا

ماجدة مورييس

له أى الدراما المحورية، لكنه لجأ إلى التحميل فى خط فرعى يحكى قصة موسيقى شاب مثالى، ورثاً من حسن الحظ أن هذا الخط بدأ منفصلاً وحده داخل العمل، وهذا طبعاً ليس مميزة، لجعل الدراما المحورية حول قضية الوقف تأخذ حجمها الحقيقي بلا لبس.

تبدأ الحلقات بأهل الوقف، أو المستحقين، وهم يعانون سوء معاملة «طلبة أفندى» ناظر الوقف لهم، بل أنه يرفض استقبال عم «نعناعى» أشدهم غيرة على مصالحهم ويفرقته الشاب «أمل» خريج الحقوق الجديد الباحث عن عمل. ويشير هذا الموقف المهين ثائرة نعناعى الذى يبدأ فى عقد مشاورات ومفاوضات مع الآخرين، حيث يذهب إليهم فى كل مكان يطرح فيهم فكرة تبدو لأول وهلة وكأنها كانت تائهة أو غير واردة وهى عزل الناظر فتأتى الاستجابة بطيئة إلى أن يتحقق الأمر بالفعل على يد (أمل) الذى يلتحق بكتبت محام مخضرم يساعده فى القضية، ومن ثم يصبح الشاب هو

من هو المسئول عن الديكتاتورية والظلم... الحاكم... أم المحكوم؟ وهل يكفى أن يختار الناس من يتوسمون فيه الصلاح حتى يجنوا ثمار كل الأمور المعقدة لسنوات طويلة... حول هذه الفكرة دارت حلقات المسلسل التليفزيونى (الوقف) الذى عرضته القناة الأولى فى النصف الأول من شهر مايو. والذى يأخذ أهميته من سببين: أولهما هو أعادته لأسم المفكر الكبير الراحل فتحي رضوان إلى الأضواء، حتى وأن لم يذكر المسلسل فى عناوينه أى عزل لفتحي رضوان أخذ منه الفكرة وثانيهما هو هذا الطرح لقضية الظلم والديكتاتورية من خلال الموقف الدرامى، وبشكل وأن اتخذ بعداً رمزياً بالأساس إلا أن كاتب السيناريو اسماعيل العادلى استطاع الباس البعد الرمزى ثوب الواقع بلا أghراق فى تحميل العمل أعباءاً فكرية إضافية، ولكن تم هذا فى الخط الأساسى



عس الحجار



فتحى رضوان

برذائل شتى... ويتترك العمل ويظل السؤال معلنا.. من كان أكثرهم خطئا... هو... أم هم؟

والحقيقة أن المسلسل برغم حرصه على ألا يجعلنا نتعاطف مع المستحقين رغم ظروفهم ووقوع الظلم عليهم على يد «النظار» واحدا وراء الآخر، فهو لم يقق الموقف ذاته من الناظر (أهل)، بل أنه أظهره فى شكل أقرب لعدم المسئولية عن أخطائه، وكأننا يكفيه اعترافه بأنه فقد توازنه عندما وجد نفسه فى القمة. ولعل أفضل ما قدمه المسلسل هو عرضه لديناميكية حركة الاختيار السياسى فى مصر ودول العالم الثالث التى تحكمها المعايير العاطفية البعيدة عن القواعد والعلم من جانب الناخبين، وتحليله لأسلوب تحول الحاكم بالتدريج إلى إنسان فاقد للألتصا... معزول عن هؤلاء الذين أتوا به ليدبر أمورهم...

ولكن، إذا كان «المستحقون» مدانين لأسلوبهم فى الاختيار، ولجسودهم ولنقص ثقتهم فى أنفسهم بحيث يسلّمون قيادهم بلا أسس واضحة لأى شاب يتوسمون فيه القدرة، فهم معذورون أكثر من الناظر، ومحتاجون أكثر منه لفهم ودافعهم، وهذه ليست دعوة لأخلاء مسئولية المحكومين عن

محط الانظار وفارس الموقف، ويختارونه ناظرا جديدا عليهم.. ولكن بعد فترة قصيرة يجنى المستحقون الثمار فإذا بها أكثر سوءا، وإذا بالشاب الذى رفعه ونصّبه ناظرا، يصبح نموذج آخر من «طلبة»، ولكنه نموذج عصرى متطور فى مواجهة المستحقين يحلو الكلام وزيف الابتسام؟ أما مستحقاتهم فقد نقصت بعد قيادته للموقف... وكان الموقف واضحا لهم، فاللصوص مازالوا ينهبون بقيادة «عزوز» مدير مكتب الناظر، البارح فى عمليات التلقيم والتفريع لكل الأمور الحيوية، والبارح فى إيجاد مداخل لنقاط الضعف عند إى ناظر، «ويصبح الأمر هو: وماذا بعد ذلك.. ولا يتوانى المستحقون، بزعامة نعناعى عن خلق الناظر «أمل» بقضبة يرفعونها ضده، واختيار شاب جديد هو «رجاء» تفرغ لأنها إجراءات القضية، فاعتقدوا أنه الصالح الجديد، لكنه يعتذر...

وينتهى المسلسل باستقالة «أمل» بعد مواجهة بينه وبين صديقة سعيد، النرويج المناقض له، وفيها يعتذر عن طغيانه بأنهم (أى الناس) رفعوه فوقهم فوجد نفسه أعلى منهم وهم أسفل، ووجد يديه مطلقتين فى كل شئ: بلا رقيب أو حسيب، وبدين «الناظر» هؤلاء الذين اختاروه وبعثتهم

مثل ادوار سناء يونس والمتنصر بالله ويوسف داود، أما شخصية سعيد (على الحجار) فهي شخصية فكرية تتحرك لأفنيات فكرة المؤلف والمخرج عن ايجابية الانسان وقضائيه وقيمه الصحيحة سواء كان مثقفا، مدرسا للموسيقى مثلا عليه أن يمثل الاصاله ويستلهم تراث سيد درويش، أو انسانا من اصل ريفي عليه أن يصبح ايجابيا في مواجهة هذا الضيف الذي حل على ابيه منذ سنوات ويوشك أن ينزع منهم البيت والمكان في اشارة إلى موضوع الصراع العربى الاسرائيلى ولكن من خلال ذلك الشاب الذى بدأ وحده فى المسلسل يحمل آراء ومبادئ ليس العمل مجالها.. وزيادة على هذا يغنى مع فرقته الموسيقية كلما استطاع.. وقد فعلها كثيرا.. فنجسد أكثر «فكرة» انفصاله عن العمل. والغريب أن معظم المشاهد التى ظهر فيها على الحجار بدا ابقاعه فى الاداء مختلفا عن غيره فى نفس الوقت وهى مسئولية المخرج صالح الشريف حيث يجب أن ينصهر أداء الممثلين فى بوتقة الشعور الجماعى والرؤية التى يثيرها المخرج عند الجميع...

أختيار الحكام، ولكن المسلسل الذى علق مسئولية مصير الوقف فى رقية المستحقين فى نهايته لم يشر إلى دور مؤسسات الفساد وقواعدها التى أصبحت راسخة وأكثر براعة ونفوذاً... فيها هو عزز يفضى ينشر الفساد... ويستقبل الحصاد. وإذا كان التعبير عن هذه القضايا قد استطاع أن يدخل فى نسيج الدراما من خلال الاحداث والمواقف والشخصيات التى البست الافكار مصداقيتها فإن ثلاثا من هذه الشخصيات حظيت بعناية أكثر من السينارست اسماعيل العادلى هى نعناعى (قام بدوره عبد النعم مديولى) المستحق الراعى والمتسرد والدينامو المحرك لغيره، وصقر (جمال اسماعيل) الذى تحول من صاحب مغلق خشب مشارك فى خلع الناظر القديم إلى مستفيد من الجديد للدرجة التى تجعله يتطور فى شكل آخر مختلف كمقاول ثم (عزوز) (حسن حسنى) مدير مكتب الناظر القديم، الذى استوعب الناظر الجديد ببراعة.. وقدره فائقة على النفاذ للآخرين.. وعلى العكس من هذا بدت شخصيات أخرى قريبة من «تراث» الدراما التلفزيونية واغاطها الشائعة

فى عددنا القادم

* فى الذكرى السنوية الأولى لرحيل عبيد المحسن طه بدر:
(محمود أمين العالم، أبو المياضى أبو النجاء، فاروق شوشة)
* د. هدى وصفى تكتب عن العلاقة بين الأدب العربى والفرنسى من خلال الترجمة

* ابراهيم العريس يكتب عن خـــــبـــــر شلبى
* حرار مع فرج المنترى حول موسيقى محمد عبد الوهاب
* تحقيق عن قانون الفـــــيـــــدير الجديد لمجدى حـــــنين
* فاروق عبيد القادر يكتب عن كتاب بول شاول: المسرح العربى الحديث

رؤية أدبية سياسية أم سيرة ذاتية؟

سليمان شفيق

«الوسية»، هي الرواية الأولى للدكتور خليل حسن خليل، يشبعها بقية أجزاء الثلاثية، «الوارثون»، «السلطنة». هكذا بدأ حديثه عادل الضوى أمين الاتحاد التقدمي معتبرا أن هذه الأعمال تمثل سيرة ذاتية للكاتب، تحرى فيها الصدق، وتوافرت لها كل عناصر النجاح من ممثلين، وكاتبة سيناريو، ومخرج قادر على ترجمة النص الأدبي، وإيجاد المعادل المرئي بنجاح، وقارن المتحدث بين «أيام» طه حسين، «وسية» خليل، وباعتبار أن «أيام» العميد قد عالجت قضايا المجتمع بوصفها قدرا لا مفر منه، في حين أكدت «وسية» خليل على أن قضايا الظلم الإجتماعي موضع صراع بين قوى وطبقات إجتماعية.

« ماهى العلاقة بين نموذج البطل «الفردى»، والغد، والنموذج الشمسى للبطل وعلاقته بالمجموع؟
* كيف ننفهم دور الفرد التاريخى فى سباق العمل الأدبى أو الفنى؟
ماهى كيفية محاكمة النص الأدبى حينما يتحول إلى عمل سينمائى أو تليفزيونى؟
* ماعلاقة السيناريست السياسية بالموضوع والنص؟

كل تلك الأسئلة التى يضيق بها صدر النقد المصرى المعاصر، اتسع لها المجال فى ندوة الاتحاد الشباب التقدمي بحزب التجمع لمناقشة المسلسل التليفزيونى «الوسية».



فى شهادته صدق الرواية والمسلسل فى التعبير عن المرحلة التاريخية، واعتبر سعد رضى أن كل محاولات السرد التاريخى التى كان يقدمها للأجيال الحالية عن تلك الحقبة بدت «كلام أجوف» أمام قدرة المسلسل على تصويرها.. فى حين رأى الشيخ محمد عرقى أمين اتحاد الفلاحين بالتجمع أن توقف الفلاحين عن كافة أعمالهم فى الريف واستمتاعهم بالمسلسل هى المقياس الحقيقى لنجاح هذا العمل، وأشاروا ثلاثتهم إلى أن المسلسل هو الأول من نوعه فى طرح قضايا الفلاحين كما هى دون زخرفة.

وأشار كاتب هذه السطور إلى شعوره بالخوف والأسفاق على كاتيه السيناريو يسر السيوى والفنان أحمد عبد العزيز حينما سمع عن تحويل الوسية إلى دراما تلفزيونية.

الأولى لانها رقية تلفزيونية سابقة، والثانى لأن مساحة العمل أكبر من كافة ادوار السابقة. وعن السيناريو رأى المتحدث أن يسرقده قسمته إلى ثلاثة مستويات، المستوى الأول مجتمعات المدينة والقصر وقد برعت فيه السيناريست، ثم المستوى الثانى الخاص بوسية الجيش حينذاك وازدادت فيه يسر السيوى عدة

✻ الإطاحة بالرومانسية!

ركزت الناقدة فريدة النقاش على فكرتين أساسيتين قدرت أن العمل اضافهما وهما:

* مفهوم العصامية لدى خليل حسن خليل الذى تجاوز الشروة المالية أو العقارية إلى الشروة العلمية والثقافية والإنسانية الرحب.

* المفهوم الثانى يكمن فى الإطاحة بكافة الأفكار الرومانسية القسدية التى نجدها فى المسلسلات الأخرى والتى ينهار فيها البطل وتتعطم حياته إذا ما فشل فى الحب، وأشارت فريدة النقاش إلى انهيار علاقة الحب التى ربطت بين خليل وعاليه، وكيف ان هذا الانهيار لم يعوق البطل عن التقدم للأمام.

وتطرقت إلى مدرسة اسماعيل عبد الحافظ فى الأخراج بما يمتلكه من أسلوب خاص يتميز عن الشائع والمألوف، وفتت أن تخصص ندوة مستقلة لمناقشة هذه المدرسة التى أرساها المخرج فى الدراما التلفزيونية.

وقدمت الكاتبة فتحية العسال فرسان ذاك العصر، وأعران الكاتب من مناضلى تلك الحقبة من ثلاثينات هذا القرن، حيث أكد حلمى ياسين

شخصيات أثرت العمل، أما المستوى الثالث والهام وهو مجتمع الريف فقد التزمت السيناريست بالنص واحتمت به ولم تضاف شيئا.

أما أحمد عبد العزيز فقد قدم دور عمره، ولولا انفعالاته الزائدة عن الحاجة خاصة فى أداء خليل السياسى لكان التقسيم له اختلف بالإضافة، وتوقف المتحدث أمام كيفية استخدام اسماعيل عبد الحافظ لادواته، واستنطقه لمن يعجزون عن التعبير (الحصان، كلب، التناقض بين القصر والبيوت الطينية وغيرهما) وتوقف بشكل خاص فى العلاقة بين خليل، أحمد عبد العزيز والحصان، واعتبر أنه من أهم موضوعات الدراما.

**** نموذج «عقربنو» والوسية»!!**

وفى منحى أكثر نقدا هاجم د. محمد بهنسى المدرس بكلية الألسن ضعف السيناريو واعتبره اقشع العمل وقدم معطيات فنية وسياسية وطرح سؤالا هاما وهو:

هل يمكن أن يعطى لعمل أدبى مصنف على أنه اشتراكى لكاتب سيناريو برجوازية؟

واشتعلت القاعة وانتقلت الندوة من مناخ احتفالى إلى جو نقدى حقيقى، وقدم مجموعة من الشباب ملاحظات نقدية جديده على العمل مثل:

* تكريس العمل للفردية على حساب المجموع «نموذج عقربنو»

* ضعف حساسية كاميرا وإخراج اسماعيل عبد الحافظ مقارنة بأعماله السابقة.

**** نقد النقد!**

كان لابد أن يتحدث اصحاب العمل، وكانت البداية د. خليل حسن خليل الذى اشار إلى علاقة الماضى بالحاضر، ومكانة الأسقاط التاريخى بين ريف الثلاثينات الذى كان يحتكره التجارجات، وكيف أن ذلك لازال قائما ولو بشكل اخر فى التصنيعات، وكيف تعطى قوانين الاستثمار الحالية إمكانية لتطبيق عصرى لمجتمع الوسية فى مصر. واعتبر أن عمله هذا تحذيرا للمجتمع قبل فوات

الأوان، وتطرق إلى ابداع اسماعيل عبد الحافظ عندما خرجت جئازة التعليم فى مصر بعد طردة صغيرا من المدرسة وكيف تجرى الآن محاولة لالغاء مجانية التعليم، أما القضية الثالثة فهى القهر والاستغلال وامتحان الإنسان، وأكد د. خليل على أن أى حكومة لاثتمثل الكادحين برعايتها هى حكومة غير شرعية.

وتحدث أحمد عبد العزيز عن المعاناة التى يجدها الممثل فى تقديم دور مثل هذا يحتوى على خولى أنفار، عسكري متطوع، طالب جامعة، وتوقف بشكل خاص حول الانفعال الذى ابداه فى الخطابة والمظاهرات واعتبر أن ذلك مصادل موضوعى لمساحة الظلم الذى تعرض له وضرب مثلا بأحداث ١٩/١٨ يناير ومحدث فيها مؤكدا أن رد الفعل الشعبى على الظلم دائما انفعالى وقوى. وتطرق الفنان أحمد عبد العزيز عن العلاقة بين البطل الفردى والشعبى وأشار إلى أن الادب الملحمى عادة يبرز البطل الفردى، ولكنه فى النهاية لا يكرس الفردية الفذة وربط بين كل ذلك وبين دور الطليعة «الضئيلة العدد» نسبيا وعلاقتها بقيادة الجماهير.

أما المخرج اسماعيل عبد الحافظ فأكد أن هذا العمل مختلف عن المحاوله السابقة ، وكيف كان يبحث فى قاع الريف فى الثلاثينات عن تفاصيل منسية، وكذلك فهناك ٨٠٪ من العمل تصوير خارجى، وأشار إلى سعيه لتفسير الصديق والموضوعية فى المكان والزمان والديكور والملابس دون تفريق بين بطل وكومبارس، وكيف هذاه أحد الفلاحين إلى اكتشاف طريقة جديدة لصناعة الأمطار عن طريق استخدام أدوات الرش التى يستخدمها الفلاحون فى رش المبيدات، وتطرق إلى أن الست حلقات الأخيرة اعتمد فيها على وجوه جميعها جديدة من طلبة معهد السينما وضييف، ولكنى شامرت لاثبات عظمة هؤلاء الشباب وقدرتهم على العطاء إذا ما اتاحت لهم الفرصة. وانتهى المخرج إلى ضرورة دضع إمكانيات التلفزيون المصرى فى الاعتبار حين نحاكم العمل.

صاحب «نهضة مصر»

سامى البلشئ

ان صياغة محمود مختار لأعماله لم تكن وليدة المشاهدة، ولا حماس الشباب إبان ثورة ١٩١٩ بل كانت انعكاساً لأصالة القروى ووطنية الفيلسوف. حيث امتزجت ثقافة مختار بثقافة الفن القديم والحديث، وعندما اتجه الى أوروبا، لم يجرفه التيار، فكان أبو الهول والأهرامات والمعابد والمسلات وتاريخه الحديث نبراساً يضيء له الطريق، ويفتح أمامه آفاقاً جديدة للبحث، والربط بين حياة المصريين، فهذا تمثال «كائمة الأسرار» يرد عليه تمثال «ايزيس».

وعندما تريد مشاهدة أو تلخيص حياة الفلاح المصرى فإن أعظم توثيق فنى تاريخى تجده عند مختار، الذى أهتم بحياة الفلاحين وولع بحب الشعب المصرى، فاستلهم من كل الحضارات ولور أعماله بهراة لتحمل روح العصر، وتأثر بالفن المصرى القديم، وبالأصاليب الرومانية، وبالتمثال الأفرقى. وعندما سافر إلى باريس كانت أعمال النحات العالمى «رودان» سبباً إلى التزود بالمعرفة، وصقل الابداع.

وكان مختار ضمن أول المشاركين فى إقامة

تطل علينا فى هذه الأيام الكثيبة والمليشة بالأحزان والتوتر على امتداد أرض العرب إثر أزمة الخليج الذكرى المشوية العطرة لميلاد نحات مصر الكبير محمود مختار، لتذكرنا بقصص الصراع الطويل بين إرادة الشعوب ورغبتها فى التهنؤس وبين استكانة وخنوع الحكام. وتذكرنا بالفرق بين احترام الفنان لفكره ودوره، وبين ما ألم ببعض الفنانين فباتوا يسخرون أعمالهم لخدمة السلطة فى كل مواقعها وتوجهاتها. حلت الذكرى لتقول للجميع أعيدها النظر فى تمثال «نهضة مصر». فالفنان الحقيقي هو من يحترم تراب وطنه ويتعامل بصدق ووطنية مع ما يبدعه.

لم تكن حياة محمود مختار حياة فن فحسب، بل كانت حياة بحث وعشق للتاريخ والوطن والقومية العربية، ورواء فنه مغزى عميق يشدك من جمرودك إلى حركة منحوتاته. وتعد أعماله توثيقاً للماضى والحاضر، فهذا تمثال «طارق بن زياد» وذلك «خالد بن الوليد» و«عمر بن العاص»، وهذا تمثال «خولة بنت الأزور» البطلة التى حررت نساء تبع وحمر من أسر الردم.

ففى وقت يسبق بزمان طويل اهتماماتنا بالدلالات الفنية فى حياة الفلاحين نوى مختار يظن لها، لا ينقلها نقل مسطرة، بل يرفعها إلى ذروة الفن حينما يسعى فى تماثيله الصغيرة إلى أن يربط بين هذه الدلالات وبين أصولها الغارقة فى تراث مصر، فكرة أصيلة لا أظن أن فن النحت قد سار فى الدرب الجميل الذى انفسح أمامه، كما لا أظن أن الأدب قد انتبه لها أو عرف كيف ينتفع بها، ولعل المشتغلين بالفنون الشعبية هذه الأيام يفهمون عمل مختار، لأن تقديم الفنون الشعبية من غير هذا الرباط يهينها وبين التاريخ يضل عليها جوا تافها من السطحية والأبتذال».

استطاع مختار أن يحقق نهضة حقيقية من خلال منحوتاته وفكره ووعيه وأمن بأن إعادة نهضة الفن المصرى يجب أن تكون موصولة بجذور الماضى، ومتفاعلة مع الحاضر والمستقبل. وكان نموذج شمال «نهضة مصر» الذى نفذ بحجم صغير عندما كان يدرس فى باريس، وأشاد به نقاد الفن هناك، مؤكداً أنه أول شعاع تنبثق منه نهضة الفن المصرى. ومنذ أن عاد، كانت دعوته الجادة، إلى استقلالية الفن والفنان، وإقامة المدارس الفنية، وإنشاء المتاحف والجمعيات والمؤسسات الفنية. وبدأ ينحت شمال «نهضة مصر» بعد الاكتساب الشهير الذى شارك فيه المثقفون والوطنيون والبسطاء، وأقيم الشمال فى البداية فى ميدان باب الحديد، ثم انتقل بعد ذلك أمام كبرى الجامعة بالجيزة،

وعرف مختار طريقة منذ بدايته الفنية، ونفذ بفنه إلى حياة الشعب المصرى: بدأ من شمال «نهضة مصر» وحتى شمال «سعد زغول». مروراً بحياة القوية التى صور أفراسها وأحزانها وأحلامها، وكانت «الفلاحة والجيرة» الموضوع الرئيسى طوال مراحل الفنان المختلفة، فمرة تظهر

الجمعيات والمؤسسات الأهلية الفنية. فأعاد تنشيط الجمعية المصرية للفنون الجميلة، التى نأمل لها مزيداً من الاستمرار والتقدم، كما أشرف على تنظيم معارض الربيع، وكانت هذه المعارض بداية لتجميع الصفوف وبدء النشاط الجماعى فى الحياة الفنية.

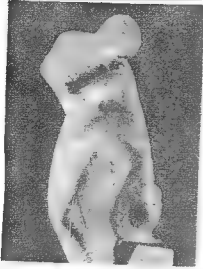
وأسس «جماعة الخيال»، التى دعت إلى إحياء الفن المصرى بجميع أشكاله، والدعوة لنشرة فى جميع أرجاء الدنيا، وإقامة المعارض فى مصر والخارج.

وحظيت جماعة الخيال بالتفاف عدد كبير من رجال السياسة والأدب للمشاركة فى رعايتها ومساندتها، فترولى السيد حسين رشدى رعاية معارض الجمعية، وأسندت رئاستها للفنان ويصا وأصف، وانضم إلى هذه المجموعة عدد من كبار الفنانين أمثال الفنان محمود سعيد، وراغب عياد، ومحمد حسن، ويوسف كامل، وأحمد صبرى، وناجى.

وتضافرت اتجاهات هذه المجموعة لصياغة لغة خاصة بالفن الشرقى والمصرى على وجه الخصوص، وعبر الفنانين من خلال تصويرهم للريف، والأحياء الشعبية، واستلهم التراث، عن آمالهم فى الحرية والاستقلال، أحلامهم لتحقيق غد أفضل وأكثر إشراقاً.

كان عصر مختار عصراً للمباكرة من رواد التنوير الذين شكلوا وأعادوا بناء مصر الحديثة، أمثال سيد درويش وطه حسين والمقاد، والمازنى، وحسين هيكل، ومحمود عزمى، ولطفى السيد، شوقى وحافظ ومطران وغيرهم من الأدباء والفنانين والمبشرين. ولكن مختار كان الرمز لكل هؤلاء.

يقول الأستاذ يحيى حقى فى كتابه «خطوات من النقد» «كم يهتز قلبى حناناً ومحبة وأعجاباً بهذا الفنان العظيم أبى الشعب،



الفلاحة فى قشال «نحو ماء النيل» ومرة «الفلاحة
تجبر الماء» وأخرى «على شاطئ النيل». ثم يعود
فيبدع مجموعة أخرى للفلاحة بعنوان «العودة من
النهر»، ونلمس فى جميع هذه المراحل ايقاعات
وترديدا متغصا غاية فى الدقة والبراعة، فتشم
رائحة القديم وتبهشنا عبقرية مختار واستيعابه
لائجاهات الفن الحديث.

تعد تماثيل «الحماسين» و«الحزن» و«القيلوله»
من أهم التماثيل التى قدمها مختار لتمس شفاف
القلوب فى كل مكان لما فيها من تعبيرات انسانية
تزخر بالحياة.

حرية محمد عفيفى مطر

بعد حوالى ثلاثة شهور، وبعد الحملة المصرية والعربية ضد اعتقال الشاعر محمد عفيفى مطر، تم الافراج عنه، محملا بأثار التعذيب بالكهرباء والضرب المبرح وعقاقير الهلوسة . وهنا ثلاث فقرات عنه، وعن اعتقاله، جاءت قبل الافراج عنه. واحدة للزميل أحمد جودة (من لندن)، ورسالة للشاعر الفلسطينى إدسون شحادة متضمنة قصيدة له، وعرض موجز لملف مجلة «الناقد- عدد مايو» محوره الاساسى «الحرية لعفيفى مطر»



حتى الشعراء

(العربى).
لكن الجديد والمخيف، أن تمتثل «أجهزة الأمن» المصرية الوطنيين، ثم تلصق بهم تهمة التجسس والخيانة والعمالة للدول التى تختلف مع سياسة القاهرة.
إعتقال الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر أخافنى..

ترى هل اعتقال مطر مؤشر على عودة «الروح الفاشية» لأجهزة الأمن فى بلادنا كما كانت أيام

أصبح شائعا وعاديا أن تعتقل «أجهزة الأمن» فى بلادنا العربية السياسيين والمثقفين والعمال والطلاب لمجرد «إعراهم» عن الاختلاف مع الخط الرسمى الذى تنتهجه الحكومات، داخليا وخارجيا، رغم إعتقاد «نظام التعددية الحزبية» رسميا فى بعض دولنا.

وقسوانين الطوارئ فى بلادنا تمتلح الغطاء القانونى للحكومات كى تفعل أى شئ.. حتى القتل (نظام المحاكم العسكرية مطبق فى كل العالم

السادات؟؟

حصوله على «جائزة الدولة فى الشعر»؟؟

ألا يحق لنا أن نخاف من عودة الفاشية
الساداتية لتعصف بالهامش الديموقراطى الضئيل
الذى تتمتع به مصر، ونفقد حتى «حق الصراخ»
الذى انتزعناه من بين أنياب آلة الدولة البوليسية
بعد اعتقال وتعذيب.. وأحيانا دماء.

ترى متى تعي «حكومتنا الموقرة» أن العس
والسجون والمخبرين، كل ذلك سيزول مصحوبا
بلفغات المعذبين والمتهورين، وسيبقى الشعر..
وسيبقى أسم محمد عفيفى مطر فى أجمل مكان
بقلب الوطن.

أليس مخيفا أن تتهم «أجهزة الأمن» شاعرا
فى قيمة عفيفى مطر بالخيانة والعمالة- حسب
مساكده جريدة حكومية وثيقة الصلة- رغم
وطنيته المعروفة لجرد أنه «أعرب» عن إختلافه
مع معالجة الحكومة لحرب الخليج؟؟

هل هذا مسرر لتلويشه بأشع التهم التى يمكن
أن يتهم بها وطنى؟؟

وما الذى يضمن للمثقفين الوطنيين ألا تلصق
بهم تهم العمالة لدول أجنبية عندما يختلفون مع
الحكومة؟؟

ترى ماذا حدث؟؟

أليس مرعبا أن يعتقل صاحب أهم نتاج
شعرى مصرى خلال الثلاثين عاما الأخيرة -
بشهادة محمود أمين العالم- بعد أشهر قليلة من

أحمد جودة



شعر

زمن للنشيد.. زمن للمجال

«مهدها للشاعر محمد عفيفى مطر... أينما وجد»

حارقا فى النشيد
شعره كاشتعال الصباح
وامتداد الرياح
فى مكان رحيب
واغتصاب الفجر
فوضى رصين
وأصيل شبق
بعثر الأمنيات
والنقود
وزهور الحبق
ويرى لونه شاحبا
كالنبيذ العتيق
فى لىالى الأرق

* * *

شاعر يرتدى عشقه كالغزال

عند «بستان» * مقهى البلد
وعلى مقعد مرجف
كظلال الزمان البعيد البعيد
«شفته»
يحتسى قهوته
ينتهى.. يستزيد،
كان فى رقة السندباد
وثبات السفين
جسدا أسمر كوميض القصيد
سارحا فى ديار لها ألف باب
ألف قفل لها ألف عيد،
عشت فى صحبته
لحظة.. ساعة.. سنة أو يزيد
فيه من سحر ليل الغوانى
وفيه غموض الصديق
موجعا فى الحديث

يشرع الصدر فى صبوة راجفة
 للهيب النصال
 أسمع يرتدى سجنه
 كلما دقت العاصفة
 يشعل النار فى قلبه
 كى ينير ظلام النهار،
 يفرك الأغنيات
 بين كفيه حيناً وحيناً يذوب
 حين تغشى الرمال
 كاسحات الأمل
 * * *
 «هاتها - مرة - قهوتى يا ولد»

قالها ، وهو فى دريه
 لاتغلق الضمير
 واختناق الندى
 قالها ، وهو فى موضعه
 يسمع الذغذغات
 لارتظام الصور
 بالندير
 وانعكاس المرايا
 وطعن المصير
 قالها وهو فى جرحه ،
 للبيه العبق
 وحنين الوجع
 للجسوم التى تنتشى
 فى قرابين أطيارها
 فى أهازيج ليل البروق
 فى اشتداد سبايا الصعاليك
 فى رحلات الشحارير
 فى سحر هذا البلد.

* * *

رمية حارقة
 كسيوف الغضب
 فى وجوه الخدع
 وسعير الهبوط،
 وعيون الرقيب
 لاتنام
 فهى فى بطشها خائفه
 وهى فى سيرها ناشفه
 ليس فى حسننها موضع للجمال
 ليس فى قلبها ، روضة للمطر
 تسرق الأمنيات
 ويريق العيون
 من قناديلنا الساهره
 والغيوم التى تمنع المعجزات
 فى احتفالات فوضى الوطن
 «لعففى مطر»
 وهو فى ذاته - مطر -
 ترتوى من بهاء العميق
 كل أرض بكر
 والينابيع والانهر الصافيات
 إنها لعنة الشعراء
 كلما قال ما لا يقال
 يرتدى سجنه
 ويلح السؤال
 كيف يطوى المحال
 وهو فى الحلم نصف الدنى
 والأمل
 نصفها المرتجى.. لا يبطال

* مقهى البستان. وهو ملتقى لأدباء
 القاهرة

إدمون شحادة

ويكون الكلام

الإفراج عن محمد عفيفى مطر:

انتصار للشعر

وكان الملف الرائع الذى خرجت به مجلة الناقد اللندنية (مايو ١٩٩١) التى يرأس تحريرها الكاتب رياض الريس من أهم الصبغات التى بلورت مجمل آراء الشقطين العرب فى قضية اعتقال عفيفى مطر. وتأكيد قيمته وشعره وفى سياق كلمتهما فى الملف قال أدونيس وخالدة سعيد: انهم لا يعرفون أنهم فى ذلك (الكلام عن اعتقال مطر) يطمعون رثة الحلم والحريّة، انهم يقتلون أعرق ما أعطى للعرب، يحكمون على أنفسهم ماضيا وحاضرا ومستقبلا. التحية للشاعر المعتقل محمد عفيفى مطر.

ويضيف الهاس هنا بسخرية: لماذا تضطر السلطة إلى اعتقال شاعر؟ بكل تأكيد لكى تحميه من نفسه. هل فى وسع طالب أعزل حين يدق الجرس أن يمتنع عن الدخول إلى الصف؟ وقد قرع الجرس ودخل المعلم.. اسمعوا: بوش يريد أن يقول للعالم أن الطقس جميل، وأن كلب زوجته فى محسن.. ماذا فى وسع الشاعر أن يضيف؟ معها حق السلطة

ألقت السلطات المصرية القبض على الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر فجر الثانى من فبراير الماضى لأنه عارض تدمير جيش وشعب العراق الشقيق وعارض التدخل السافر للقوات الأمريكية فى المنطقة. وفى الفترة من ٢ فبراير حتى الإفراج عنه أوائل الشهر الماضى. تعرض مطر للتعذيب الوحشى من قبل أجهزة الأمن التى وضعت دائما لتكون ضد هذا الشعب وضد طموحاته ومبدعيه وقيمه وتاريخه وثقافته.

وخرج عفيفى مطر من سجنه عن طريق القضاء أعزل كما دخل، نبيلًا كما عهدناه، شاعرا كسييرا ملء القلب تتعلم منه الصلابة والرحابة والطموح.

خرج عفيفى مطر «الارهابى» دون أن يكون أرهابيا كما زعمت السلطات! ومنذ الثانى من فبراير حتى الآن كانت هناك على امتداد الجسد العربى الممزق بعض الأصوات التى أطلقت صيحاتها تأييدا لحرية الشاعر الكبير الذى يعد رافدا أساسيا من روافد القصيدة العربية الحديثة.



يلام قبل الشعوب؛ الشاعر، لانه بقدر كبير من الصفاقة والاجترأ ينصب نفسه مدافعا عن الحرية، والدفاع وظيفة العسكرا!

أما د. صهرى حافظ، فيقول فى نهاية كلمته المجد للشاعر الذى قال لا للتصباغ والتبعية! والمجد للكاتب الذى لم يتخل يوما عن شرف الكلمة ولا عن حق الاعتراض والمجد للإنسان الذى رفض أن يبيع ذاكرته بحفنة من فؤائد الديون المجحفة، والمجد للرفيق الذى يتمسك بتراب الوطن، ويؤمن بقيم الشرف القديمة البالية، والمجد للمصري الذى يرفض أن تباع مصر بأبخس الدولارات، والمجد للعربى الذى يضع قضية العروبة قبل مصلحة أعدائها! المجد لمن قال لا فى وجه من قالوا نعم!

وهكذا تستمر الاحتجاجات وتستمر الصرخات فى وجه الاستبداد، وقد شارك فى الملف نخبة أخرى من مبدعى و مثقفى الوطن العربى مثل محمود أمين العالم، سليمان فياض، كمال أبو ديب، فاروق عبد القادر، محمد برادة، محمد سليمان، حلمى سالم، توري الجراح، جميل حتمل، أمجد ناصر...

فأعلا يطر حراً طليقا... منتصرا بالشعر. وللشعر ولابنتاته الكئابة

أما أنسى الحاج نوجيه حديثه لمطر: فى ظلام سجنك نحن أحرار، معك، لا فى انطلاق سراحنا الكاذب، المهين، فى هذا العالم المرعب المهين. واختتم كلمته: اعطنا من ظلام سجنك الطاهر ايها السجن..

وبعد توطئة محكمة عن عالم عفيفى مطر قال د. جابر عصفور عن مطر: أننا نشاركه أحلامه عن الشعر الذى يسهم فى تحقيق حلم المستقبل والانتقال بالإنسان العربى من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ونشاركه أحلامه عن الشعر الذى ينطق، أسطورة الخلق والتهديم، فيغدو هدا لكل ما هو جامد. وأضاف: أننا نشارك عفيفى مطر عداً لله للهروب ورفضه للاستسلام، وكراهيته للمحتل الإجنبي، وكراهيته للفرار من مواجهة الواقع.

إما سمح القاسم فيقول: حين يصير الشاعر فى أمة ما، كافرا وجاسوسا، قل أن هذه الأمة لفى مأزق! وأية أمة نحن؟ وأى مأزق هو مأزقنا؟ إذا كانت هوية الانجليز القومية هى صيد الأيائل باطلاق الكلاب المدربة فى أثرها ثم اطلاق الرصاص عليها، فإن هويتنا القومية، وللأسف الأسيف والأسوف هى صيد الشعراء باطلاق الكلاب المدربة والمذبرة فى اثرهم

ويقول شفيق مقار: العسكر لاتلام- لأن العسكر فى يدها سلاح- أما التى تلام فالشعوب المصرية على الموت تحت النعال، والتى

ابراهيم داود

ذكرى

هل مات حجاج.. الكلمة النقية؟؟

حسن نور

الطويل عنا، ولم يكده هو يتنفس هوا الحرية حتى اختطفه الموت قبل أن يترى إخوته الصغار من معين حبه، وقبل أن ترى عيناه ثمار نيته. أمل دنقل نغم الشعر الشائر.. أطلق صرخته قبل رحيله.. لا تصالح..

عائد المرضى اللعين ولم يهب الموت وكسب للسري الأبيض والأدوية البيضاء والجدران البيضاء وملابس الحداد السوداء وهو يعيش آخر أيامه في المستشفى..

يحيى الطاهر عبد الله، وردة القصة القصيرة المصرية- كما يحب صديقنا محمد كشيح أن يسميه- الذي كان يفخر بأنه قصاص يعيش للقصة فقط.. اختطفه الموت صغيراً وهو يعرف بأصابعه أحسن ماكتب في القصة القصيرة.

وأتم الله.. هل اشتاق الموت لواحد منا.. هل جاء الدور على حجاج بالذات فاخطفه من بيننا، وقد بدأ يحقق الإنتشار الذي كان يستحق منذ فترة طويلة.. منذ أن نشر قصائده الأولى في مجلة صباح الخير، جنباً إلى جنب مع رباعيات صلاح جاهين التي كنا ننتظرها في أوائل

استيقظت صباح الأربعاء ١٩ إبريل ٩١ مكتئباً شاعراً بانقياض دوغما سبب واضح لذلك، فقد ذهبت إلى فراشى مساء الثلاثاء وأنا في حالة طبيعية وتمت نوما عميقاً، فوجدت أن أخرج وأهيم على وجهي حتى يقعدني الكلل في أى مكان، وليتنى ما فعلت، فقد تقابلت مع صديقى القاص النوبى إبراهيم فهمى، الذى أراه متجهماً جزيناً مثلما رأيته فى هذا اليوم.. سألته: ليه...؟

قال: حجاج الباي>

وسكت.. زم شفتيه وقطب ما بين حاجبيه.. إدركت كل شىء... مرت اللحظات القاتمة المحفورة فى رأسى أمام عيني.. شريط طويل لانهائى، يرفض أن ينتهى نيضح حدا لقسوة الموت الذى يختطف منا أناساً حشرنا لهم أماكن فى قلوبنا: محمد خليل قاسم الذى جأنا بعد طول انتظار ليحتضن كل كتاب النوبة الذين كانوا يتلمسون طريقهم آنذاك.. كنا نذهب إليه فى منزلة فى عابدين فى أى وقت من النهار أو الليل لنطلعه على محاولتنا الأولى، فنشعر أنه يشق صدره ليجتوينا.. لم نكد نفرح بعودته إلينا بعد غيابه



كسمهندس زراعى فى مديرية الزراعة، وهناك توطدت علاقتى بعبد الرحمن الأنهودى وعبد الرحيم منصور ومحمد عبد النهى، وهؤلاء كانوا يكتبون شعر العامية، ويحىي الطاهر عبد الله. وفجأة وجدته قد شرد بعيداً، وتوجس قلبى خيفة خاصة وأنتنى لاحظت أن ذلك يحدث كثيراً منذ دخولة مستشفى الزراعيين، وإن كان ذلك يحدث للحظات قصيرة، فأسرعت أسأله عن سبب ذلك ففصل فى أسمى: كأننا على مسوعد مع الموت، فيحيي الطاهر، واختنق صوته وهو يتنطق إليه مات فى عز شبابه فى حادث وكأنه صعب عليه أن يتركه عبد الرحيم منصور ومحمد عبد النهى وحده، وابتعاد الأنهودى وعودتى إلى أسوان، ويبدو أنتنى سألتقى به (يقصد يحيى) قريباً.

فقلت وأنا أحاول أن أرسم بسمه على شفتى: معقول حجاج الصلاد العنيد يقرء.. هذا...؟ حجاج الذى قال ويقول دائماً: أنا قلت له يا طيب

جرحى أنا حين.

حجاج الذى يقول:

كان السواد مفروء على بلدى

والبحر ماله قرار

ياما ولاد عياق

نزله وماقدروا

الستينات بشغف.. وهنا يحضرنى ماقالة الدكتور يسرى العزب فى دراسة ديوان حجاج الأول «حكاية عروس البحر»:

بدأ حجاج الهاى قصائده عام ٦٢ فى لحظة كان الشعر بالعاصمة المصرية يتوثب طفلاً فرحاً سعيداً على أرض الواقع الثقافى فى مصر، منذ فتح له صلاح جاهين أوسع نوازل الانتشار الذى بدأ من «صباح الخير».

ولما أدركت حقيقة الخطب صرخت: مش معقول.. مش معقول.. فقد كان حجاج قويا، متماسكا، غير مهال بالمرض اللعين الذى ينشب مخالفه فى جسده الرهيف الصلب، فقد كنت أذهب إليه فى مستشفى الزراعيين بالدقى فأجده دائماً جالسا فى شرفة حجرته، تجرى عيناه وراء الناس والمراكب والعصافير وأوراق الشجر القليل المتناثر أسفل البناية، فأخذ كرسيا وأجاوره ويجرنا الكلام إلى أحاديث شتى..

وفى كل مرة أجلس فيها إليه أشعر أنتنى أمام إنسان كبير، عالى الثقافة، يحمل بين جوانحه قلب وروح شاب صغير، وكان يترك نفسه على سجيته خصوصاً عندما كان يتحدث عن بدايات محاولاته وقصائده الأولى ومجيئه إلى القاهرة.

قال: سافرت إلى قنا سنة ١٩٦١ متقولا للعمل

لاكن جلع اسمر

عامه وجاب الشمس فى حجره
أمقول أن يكون حجاج قد مات...؟

لقد كانت البسمة مفروشة على وجهه قبل أن
يدخل غرفة العمليات.. قبل أن يدس طبيب
التخدير إبرة المخدر فى جسده الرهيف وهو
يضاحكه.. قال: شك يادكتور ولا يهملك.
فضحك الطبيب وهو يقول: الحمد لله إن
معنوياتك عالية.

فرد حجاج قائلاً بصوته الرقيق الرائق: عمر
الشقى بقى.

وضحك الطبيب، وغاب حجاج الذى كان ممدداً
على سرير التوليد فى غرفة العمليات أكثر من
ساعتين فكاد القلق يقتلنا حتى جانا أحد الأطباء
يعطمتنا: مبروك.. العملية نجحت، فكدنا نظير من
الفرح، وتأكدنا من تفاؤله وإصراره.

وأنا باسم

بازرع ف بطن الليل جنين وأبدر جنين
واستنى يطرح عند باب الفجر حنة
وباسمين

إذن هو نفس الإصرار الذى استمر يكتب به
أشعاره بعد أن رجع إلى أسوان، مقتنعا أن القاهرة
ليست البيئة التى يستطيع أن يتنفس فيها الهواء
النقى الذى اعتاده فأبى إلا أن يغادرها حتى تظل
كتاباته على نقائنها وصدقها.

وأنا فلاح

وعندى الكلمة م. الإيمان

حروف قرآن وسبع مثاق

لاهى مدالية ولا تيشان

ولاهى وسام

ولا فى الجهد هزلية

ولا فى الهزل جدلية

وأى كلام

ولما أفاق حجاج من البينع كركم ضاحكا وهو

يردد:

مش قلت لكم.. عمر الشقى بقى.

وغادر المستشفى وسافر إلى أسوان بنفس

الوجه المشرق باسم الضاحك، وزاول حياته

العادية، حتى علمت أنه حضر أمسية شعرية

يقصر الثقافة قبل رحيله بيومين.. يومان فقط،

فماذا حدث...؟ ماذا حدث.. سأظل أتساءل وإن

كان الموت لا يتطلب أن يكون مبررا: إذن مات

حجاج...

بكت فتاتى الدم كام بكه

لون المساقى دم

صوت السواقى هم

الجرح لم يظلم

واتلمت الضحكة

توزت خلوعى آه

صوت الرباب تاه

تاهت خطارى الخلق ع السكة

متابعات واصدارات جديدة



المقدمة:

« جاء تصور هذا الكتاب وبداية تنفيذه عشبة الإنتفاضة في الأراضي المحتلة. والإنتفاضة والأحداث المهمة التي توالفت خلالها، كإعلان الملك حسين فك العلاقة القانونية والإدارية بين الأردن والضفة الغربية في نهاية تموز يوليو ١٩٨٨، وكإعلان دولة فلسطين في الدورة الاستثنائية للمجلس الوطني الفلسطيني التي عقدت في الجزائر في تشرين الثاني نوفمبر ١٩٨٨، جعلت نشر هذا الكتاب يأتي في الوقت الملائم. وقد انكب

كتاب:

الشعب الفلسطيني
ففي الداخل
مجموعة باحثين / مؤسسة
الدراسات الفلسطينية

مؤسسة الدراسات الفلسطينية مؤسسة عربية مستقلة تأسست عام ١٩٦٣، غايتها البحث العلمي حول مختلف جوانب القضية الفلسطينية والصراع العربي الصهيوني. وليس للمؤسسة أي ارتباط حكومي أو تنظيمي، وهي هيئة لاتتوخى الربح التجاري. وتعتبر دراسات المؤسسة عن آراء مؤلفيها، وهي لاتعكس بالضرورة رأي المؤسسة أو وجهة نظرها:

عن «مؤسسة الدراسات الفلسطينية» صدر كتاب «الشعب الفلسطيني في الداخل: خلفيات الإنتفاضة السياسية والإقتصادية والإجتماعية». وهو مجموعة من الدراسات المتخصصة بإشراف كميل منصور (أستاذ محاضر في العلوم السياسية في جامعة باريس الأولى بفرنسا) الذي يقول في

مؤلفوه على تقديم واقع، أتاح لهم تخصصهم الجامعي وانخراطهم في الحياة المعاشة، منذ أعوام، معرفته ومتابعته ودراسته».

يعالج «الرهان الديموجرافي في فلسطين» جورج قصيبي (خبير بالشئون السكانية في الأمم المتحدة، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا، بغداد، العراق) موضحاً أن العامل الديموجرافي في فلسطين يشكل عنصراً أساسياً في النزاع العربي الإسرائيلي. فهناك من جهة الحركة الصهيونية التي لاتزال، منذ ما قبل إنشاء دولة اسرائيل، تعجده في تنظيم هجرة كثيفة ليهود من كل أنحاء العالم نحو فلسطين، مهجرة في الحين نفسه سكان البلد الأصليين، وهناك من جهة أخرى السكان الفلسطينيين الذين يجهدون، ويقليل من النجاح حتى الآن، في البقاء في أرضهم الوطنية معارضين هذا الاستعمار السكاني.

ويعالج بحث «سياسة اسرائيل القانونية في الأراضي المحتلة» (رجا شحاده؛ مدير مؤسسة الحق القانون من أجل الانسان، رام الله، فلسطين) كيف أن التاريخ القانوني للأحتلال الإسرائيلي للضفة الغربية هو تاريخ محاولة التآليف بين هدفين متناقضين هما: إعلان أن اسرائيل تحكم وفق مبادئ القانون من جهة، واستعمار المنطقة من جهة أخرى.

أما فصل «المستعمرات الإستيطانية الإسرائيلية في الأراضي المحتلة» - وهو من أهم فصول الكتاب- (خالد عايد؛ باحث في مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، لبنان) فيستؤكد على أن «الاستيطان هو جوهر الصهيونية»، حيث كان هذا الإستيطان هو أداة الصهيونية في فرض سيطرتها السياسية بالتدريج على فلسطين اعتباراً من أواخر القرن التاسع عشر. ويقوم جوهر استراتيجية الإستيطان

الصهيوني على إيجاد الشروط الضرورية لغرض السيطرة السياسية على هذا الجزء أو ذلك من فلسطين. وفي هذا المجال «تعمد الهيئات الصهيونية إلى إيجاد سلسلة من الوقائع المفروضة، عن طريق الإستيلاء على الأرض والإستيطان، يحكمها في ذلك جملة من الاعتبارات الأمنية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية المغلفة في أغلب الأحيان، بالإدعاءات الإيديولوجية».

«الأوضاع الاقتصادية في الأراضي المحتلة» (انطون منصور؛ خبير بالتنمية الاقتصادية في الأمم المتحدة، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا، بغداد، العراق)، يتناول الممارسات الإسرائيلية في الأراضي المحتلة، وآلية السيطرة الاقتصادية حتى عشية الإنتفاضة بديسمبر ١٩٨٧، من ناحية، والمقاومة الاقتصادية الفلسطينية والممارسات الإسرائيلية في إبان الإنتفاضة من ناحية أخرى.

تتعدد أشكال سياسة السيطرة على الاقتصاد الإسرائيلي عشية الإنتفاضة من السيطرة على الأرض والمياه، والتغيرات في بنية الاستخدام، والقيود المشددة على تنمية القطاعات المنتجة في الزراعة والصناعة، وتغير بنية التجارة الخارجية، رقابة النظام المصرفي والمالي.

يتناول بحث «التربية والتعليم الفلسطينيين في الأراضي المحتلة» (محمد حلاج؛ مدير المركز الفلسطيني للبحوث والتربية، واشنطن، الولايات المتحدة الأمريكية) تاريخ الجهود التي بذلها الشعب الفلسطيني ليوفر لأبنائه أفراداً وجماعات، نوعية حياة مقبولة، وليحافظ على هويته الوطنية وتراثه المهددين، ويزيد في قابلية مجتمعه للحياة، ويشارك في الحضارة المعاصرة.

فصل «التعبير السياسي الفلسطيني في الأراضي المحتلة» (جمال نصار؛ أستاذ مشارك في

المحتلة، وواصلت مشروع الاستيلاء الزاحف بصورة أخرى. «إن دعوتهم إلى إقامة دولة فلسطينية مستقلة في الأراضي المحتلة تشكل تأكيداً منسجماً مع الشرعية الدولية التي تعتبر هذه الأراضي واقعة تحت الاحتلال فعلاً. ودينامية البناء المؤسسي في الداخل والخارج المرتكزة على برنامج إنشاء دولة فلسطينية- هي دينامية من شأنها المساهمة في تدعيم الشخصية الفلسطينية «في الداخل» على الرغم من تدابير الضم الاسرائيلية».



إشارات عمر جهان وشواهد

تحت عنوان «إشارات وشواهد» كان المعرض التشكيلي الذي أقامه الفنان عمر جهان بنقابة الصحفيين، في أواخر أبريل الماضي. في «كتالوج» المعرض كتب جهان:

«يبدو من الصعب في كل الأوقات تحديد العنصر الجمالي، والإسكاف بتفصيلاته المتشابهة،

العلوم السياسية في جامعة ولاية أيلينوي نورمال، الولايات المتحدة)، يعرض للقوى السياسية الفلسطينية في ظل الاحتلال ولتأطيل القاعدة السياسية الجماهيرية. مبيها أن الفلسطينيين المحرومين من قنوات التعبير السياسي الابتدائية، في الضفة الغربية وغزة، قد أوجدوا وسيلة جديدة وأحياناً مبتكرة لإيصال رسالتهم. وعلى الرغم من أنهم يواجهون احتلالاً يعتبرهم «مثل الجراد» وينكر عليهم حتى هويتهم، فقد تغلبوا على محنة الحرمان واجتازوا اختبار البقاء الوطني.

وهكذا تتوالى فصول الكتاب:

«الأوضاع الاجتماعية في قطاع غزة»

لزياد أبو عمرو (أستاذ مساعد في العلوم السياسية، جامعة بيرزيت، فلسطين). «الأوضاع الاجتماعية في القدس العربية» (أبراهيم الدقاق: مدير المتحف الفكري العربي، القدس، فلسطين) «الديناميات الاجتماعية وأيديولوجيات المقاومة في الضفة الغربية» (سليم قارس: أستاذ مساعد في العلوم الاجتماعية، جامعة بيرزيت، فلسطين). «ثقافة وقانون وتحكم: الفلسطينيون في إسرائيل» (إيليا زريق: أستاذ العلوم الاجتماعية في جامعة كوينز، كينجستون، كندا).

«التعبير السياسي الفلسطيني في إسرائيل» (عزيز حيدر: أستاذ مساعد في العلوم الاجتماعية، جامعة بيرزيت، فلسطين). «تبلور اقتصاد عربي في إسرائيل» (رجا الخالدي: مدير في الشؤون الاقتصادية في مؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية، «سويسرا»)

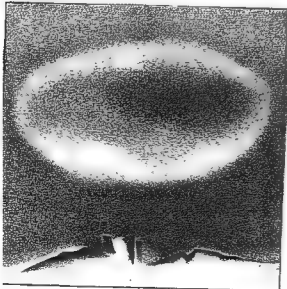
وفي خاتمة بعنوان «المستقبل العربي الفلسطيني» لكميل منصور أكد الباحث على أن الفلسطينيين عليهم ألا يتغلبوا عن استراتيجيتهم في المستقبل المنظور، ولو ضمت إسرائيل الأراضي

بقشيش ومصباح ديوجين

أما معرض الفنان محمود بقشيش الذى أقيم مؤخراً فى مجمع الفنون، فقد كتب عنه الفنان الكبير حسين بيكار يقول:

«كان الفيلسوف اليونانى «ديوجين» يمشى فى أسواق أثينا حاملاً مصباحه الذى لا يفارقه وكأنه يبحث عن شئ ضاع منه فى دهايز المدينة، وكان عندما يسأل عن الشئ الذى طال البحث عنه كان يقول: أبحت عن الصديق.

ومسك الزميل الفنان محمود بقشيش أيضاً مصباحه السحري ويمضى به فى دروب الحياة منقياً بين الكثبان وخلف الجدران وداخل أشباه الحجرات وورا، ضبابيات المجهول عن شئ لا يفصح عن هويته، وعندما تعذر عليه العثور على ضالته وفقد الأمل فى أى محاولة للتجاوز مع «التشخيص» الذى أصابه الوهن، أو «التجريد» الأخرس الذى يفقد المعنى والقدرة على التعبير، آثر أن ينصرف عما لا جدوى منه، وقرر التوجه إلى أصل كل شئ فى الوجود، وهو «النور»، فأدمن رفقته، وأصبح رفيقه الدائم الذى يشاركه رحلة الحية والفن مد ..



كما يصعب تأطير ذلك العنصر بقواعد منهجية ضيقة. وهذه الأعمال والتجارب ربما أكدت هذا المعنى خاصة وهى تسعى عبر أفقها المشرع للاستفادة من كل فنان ومن كل أثر؛ من تلقائية الفن الخام إلى حداثة واقعية الكم، مروراً متأنياً بتجارب الأصداق، التشكيليين وصراهم الدوب لا يقاط روح الخامة واستخلاص سياقاتهم الفنية ودلالاتهم الرمزية، وحتى الوصول إلى نغى المسافة المتذبذبة ما بين التشخيص والتجريد ومد الجسور بين المثلث واللامثلث.

أقام عمر جهان عدة معارض من قبل: السكون الشمس بأثليبيه القاهرة ٨٣، التحولات بالرابطة الليبية ١٩٨٧، صالون الأثليبيه السنوى ١٩٨٨.

الشموع ومهمة المثقف العربى

عدد ابريل من مجلة «الشموع» الفصلية يتضمن مجموعة من الموضوعات منها: مهمة المثقف العربى بعد تحرير الكويت- أخطر عشر كوارث فى ربع قرن- ورحلت آخر ملكات الحب- إسكندرية مشروع حضارى- من أوراق عبد الحكيم قاسم- مواجهة حضارية بين الشرق والغرب.

اشترك فى تحرير العدد من الكتاب. د. جلال أمين، عز الدين نجيب، وجمدى رياض، د. أحمد عثمان، عصمت داوستاشى، مختار العطار، د. سيد

النساج، نهيل فرج، ولوتس عيد الكريم رئيس التحرير.

أصداء حول كتاب كازانتزاكيس

أثار كتاب «رحلة إلى مصر» للكاتب اليوناني نيكوس كازانتزاكيس، الذي أصدرته سلسلة «كتاب أدب ونقد» أصداء وحوارات مختلفة.

فبينما كتب أحمد الشهاوى فى «نص الدنيا» يثنى على الكتاب ويؤكد احتياج حياتنا الثقافية لثل هذا الكتاب الذى كتبه الروائى الشهير كازانتزاكيس عن رحلته إلى مصر عام ١٩٢٧، كتب عبد الفتاح رزق فى «روزالهوسف» أن الكتاب ليس فيه متعة، بل يشير احساسا بالغضب والمهانة، لأن كازانتزاكيس كتب رحلته كأوروبى يرى الفلاح المصرى مغرما بالعبودية خانعاً. وعلى الرغم من أن رئيسة التحرير فريدة النقاش قد أثارت هذه التحفظات وغيرها فى مقدمة الكتاب، موضحة أن الكتاب- رغم هذه التحفظات- هام ونادر، لأنه رؤية كاتب عالمى كبير لمصر، يتحمل مسئولية ما فيه من بعض انحراف فى الرؤية، فإن عبد الفتاح رزق أصر على أن الكتاب ردىء «ومريب»!

ثم كتب محمد على فرحات فى جريدة الحياة التى تصدر بـلـدن، منتقدا ترجمة الكتاب التى قام بها كل من محمد الظاهر (الشاعر والمترجم الأدبى) وزميلته الكاتبة منية سمارة. وأشار فرحات أن الكتاب «ترحال»- ليس مقالات متفرقة تنشر تباعا فى صحيفة أو مجلة. وأخذ على مترجميه قيامهما بتجزئته إلى كتب صغيرة (واحد عن فلسطين وواحد عن مصر).

وقد رد عليه الشاعر والمترجم محمد الظاهر موضعا أن المترجمين لم يغرروا بالقارئ، وإنما أشارا

خالد محبى الدين يفتتح معرض عصام معروض

أقام الفنان الزميل عصام معروض معرضاً لأعماله فى التصوير الفوتوغرافى الشهر الماضى، بأتيليه القاهرة (جميعاً للكتاب والفنانين المصريين) وقد افتتحه خالد محبى الدين الأمين العام لحزب التجمع وحضره عدد كبير من قيادات الحزب والفنانين والزلاء.

وفى هذا المعرض تهدو قدرة عصام معروض على استخدام الكاميرا ليتنقل من مجرد تسجيل اللحظة الفوتوغرافية إلى مشهد تتحاور معه العين لتأخذ الجزء «المصور» من طبيعته «كصورة» إلى «عمل فنى» يتجاوز «التسجيل».



فى نقد الشعر: كمال نشأت

ضمن سلسلة «كتابات نقدية» بالهيئة العامة لقصور الثقافة، صدر كتاب «فى نقد الشعر» للدكتور كمال نشأت. ويتناول بالنقد مجازب شعراء مصريين وعرب من مدارس وأجيال شعرية مختلفة: مطران والاخلط، ناجى وفدوى طوقان، محمود حسن اسماعيل والسياب، درويش وصلاح جاهين.

سندخل مع القمر: غريب صالح

ديوان جديد للشاعر غريب صالح بعنوان «سندخل مع القمر». يحتوى على مجموعة من القصائد الرومانسية، التى لا تغلر من سطحية، ورواكة لغوية. نقرأ:

«فى كل مساء

أقعد وحدى

أشعر أنك (لصا) «هكذا» يتهرب

يتحين فرصته

يتوغل فى دمعى

أشعر أنك مثل السكين الحاد

أنفاسك تجرحنى

يبقى جرحى يتقلب».

صدر لغريب صالح من قبل: سر الرحلات،

بلدى كردستان، وله تحت الطبع: الجدار (مجموعة

قصصية).

إشارة واضحة إلى أن كل كتاب منهما عبارة عن جزء من كتاب «ترحال» ويوضح الظاهر:

«فرحلة كازانتزاكيس لفلسطين هى كل متكامل، ورحلته إلى مصر وسينا، هى أيضا كل متكامل وقائم بذاته. وقد كتبهما كازانتزاكيس فى فترات متباعدة، ولا يجمع بينهما سوى أنهما مشاهدات لكاتب كبير، رأت زوجته حفاظا على تراث زوجها أن تجمع ماتتائر من ابداعه فى كتاب فجاءت على هذا النحو».



أرض أكثر جمالا

«أرض أكثر جمالا: الريق المر» رواية جديدة للكاتب قاسم توفيق، صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت. صدر للكاتب من قبل: أن لنا أن نفرح، قصص، عمان ١٩٧٧- مقدمات لزمان الحرب، قصص، بيروت، ١٩٨٠- سلاما ياعمان، سلاما أيتها النجمة، قصص، بيروت ١٩٨٢- ماري روز، رواية، بيروت، ١٩٨٥.

رجاء النقاش



الديب، غسان كنفاني، وغيرهم.

سرد رشيق سهل لسبر صعبة مركبة، في أسلوب تعليمي وتشقيفي مدهش: يضيف معلومات جديدة للقارئ الذي لا يعرف، وينعش ذاكرة القارئ العارف ويجدها. وتاريخ ثقافي وفكري بسيط ودقيق في آن، واجتهاد في تفسير بعض الوقائع وبعض الشخصيات تفسيراً سلسلاً لا انحياز فيه ولا تفذلك.

مسرحية مريط الفرس

مسرحية «مريط للفرس» للكاتب المسرحي سليم كشتنر، عن سلسلة «إشارات أدبية». مع دراسة للكاتب فزاد دواره، الذي أشار فيها أن «الكاتب الشاب سليم كشتنر قد اختار لمسرحيته شكل السامر الشعبي الفلاحي الذي سبقه إليه كشيرون. منهم توفيق الحكيم ويوسف ادريس ونجيب سرور، وإن تفوق عليهم الراحل محمود دياب في مسرحيته «لبالي الحصاد» و«الهلاقيت»، وهما المسرحيتان اللتان تأثرت بهما «مريط للفرس» إلى حد بعيد».

رجاء النقاش: عباقرة ومجانين

كتاب مفيد وجميل للناقد رجاء النقاش، عن مركز الأهرام للترجمة والنشر، بعنوان «عباقرة ومجانين». والكتاب، كما يقول رجاء النقاش في تقديمه، هو محاولة من بين محاولات عديدة لإزالة الأوهام التي تتصل بأمر الثقافة وفروعها المختلفة من أدب وفن وفكر. فليس صحيحاً أن الثقافة شيء منفصل عن حياة الإنسان بأفراحها وأحزانها المتنوعة. وليس صحيحاً أن المثقفين هم قوم يعيشون في منطقة معزولة عن الدنيا، وأنهم مجموعة من الكهنة الغامضين الذين لا يعرف سرهم أحد.

والحقيقة أن الكتاب قد قدم للقارئ مجموعة من الشخصيات الاستثنائية في التاريخ البشري، في جميع المجالات: السياسية والثقافية والفنية: شخصيات تغف على الشعرة الحاسمة الفاصلة بين العبقري والجنون.

تناول الكتاب حوالي أربعين شخصية فريدة، «تركوا بصماتهم واضحة في الفكر الإنساني، بأسلوب سهل محكم يستند لجهد متميز في البحث وتقصى الحقائق، مما جعل سيرة كل منهم رواية ممتعة موثقة، تكفل رحلة ساحرة مع مجموعة متميزة من المبدعين ودرسا قيمة في مختلف مجالات الحياة»، سافو، كاليجولا، تشارتوتون، موليير، بوشكين، جوته، توماس بين، نابليون، رامبو، بلزاك، بودلير، فلوير، ريلكه، بيتهوفن، لامرتين، لوركا، فيتزجيرالد، هتلر، اتشيتين، فينغان لي، مي زيادة، نجيب محفوظ، العقاد، المازني، طنطاوي الجوهري، طه حسين، عبد الحميد

ملحقات عبد الحكيم قاسم

الضعيفة يأكلها القراد

عن الهيئبة العامة للكتاب القصة الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة سعاد الصباح للإبداع الفكرى بين الشباب العربى، وهى قصة «الضعيفة يأكلها القراد» للكاتب المصرى الشاب جمال مقار:

«وقس عهد الله الهاب الضخم يقدمه قاز وصبر يعنف وانفتح، رأى شعاع الشمس يتسلل من بين أصواء الذرة الجافة التى تغطى سطح الدار فى هيئة مثلثة تضطرب فى ثناياها ذرات دقيقة من الفبار، تتشكل فى دائرة ضوء على المرأة المقعنة على حجر الرعى تدش حيات الذرة، تتهدل خصلة شعر شهباء من عصاة الرأس السوداء، وعلى كف اليد التى التفت إصرار على العصا القصيرة الغليظة للرحى قطرات من رذاذ عرقها تائثرت أيضا على الذرة المدشوشة المكرومة فى دائرة فوق جوال والكياوى».

آخر أعمال الكاتب الراحل عبد الحكيم قاسم، عن «مختارات فصول» بهيئة الكتاب، بعنوان: «ديوان الملحقات»، وهى مجموعة من القصص القصيرة التى يتمسك فيها عبد الحكيم قاسم بمفردات عالمه الأثير: عالم الريف أو عالم البيت «البرجوازي» البسيط غير أن المفردات هنا تستحيل إلى عناصر أولية يتكون منها عالم جديد يقوم داخل ذهن الراوى بقدر ما يتجسد أمام عيوننا كأننا نشهد لحظة الخلق نفسها.

وتجسد المجموعة مجمل خصائص عمل عبد الحكيم قاسم من أداء لغوى مكين، وتضمين تراثى دائم، ومناخ قروى، ومحاولة خلف جدل سليم بين الأصل والمعاصر، واصطياد الحالات الخاصة فى الواقع الإنسانى.

شارع الأمراء

مجموعة قصصية للكاتب شحاته عزيز بعنوان «شارع الأمراء»، تحتوى على سبع قصص: شارع الأمراء، طبق الأصل، نظرية النسبية، فكرة للاتحار، المشروع، حالة استنفار، الرجل الذى عطل المسيرة. صدر للكاتب من قبل: رحلة الى المجهول قصص ١٩٨١- بذر ٧٣، رواية ١٩٨٦- الجبل الشرقى، رواية ١٩٨٧.

ديوان الملحقات

عبد الحكيم قاسم



أرواح عابدات الفرقة

الشاعر العماني الشاب سماء عيسى أنتج مجموعة شعرية جديدة بعنوان «مناحة على أرواح عابدات الفرقة»:

«ذات مساء

صادفت امرأة عرجاء

تشبه الريح، ذكرتني بالأشجار
الموتى

وقبل أن ترحل

قالت: اشرب معي بعضاً من الدم

ربما الريح ترسل أبنائنا للموتى

كأشجار صغيرة تظل رمل
الصحراء»

رجب الصاوي: عناقيد الشمس

في سلسلة «أشراقات أدبية» ديوان عناقيد

مقتل شهر زاد

مسرحية جديدة للكاتبة ميسون سليمان حنا بعنوان «مقتل شهر زاد» صدرت عن دار الكرمل بعمان. صدر للكاتبة من قبل مسرحيتان: شياك الخلوة، كاهن المعبود.

الوجه الآخر

عن دار الغد بالقاهرة المجموعة القصصية «الوجه الآخر» لعللى شوك، مصحوبة بدراسة قصيرة للنقاد د. يسرى العزب، يؤكد فيها أن المجموعة «تتجه إلى التكثيف، حيث تتجرد اللغة إلى أقل عدد من الكلمات فتصبح القصة القصيرة قصيرة بالفعل، ولانجذب اسرافاً في الوصف أو التكرار أو سرد التفاصيل، بل نجد لغة تشبه الشعر في قدرته على حمل الدلالة والإشعاع بها من الصورة الشعرية والحوار والمونولوج، والانتقال السريع، داخل اللحظة القصصية، إلى مراحلها



مناحة
على أرواح عابدات الفرقة

سماء عيسى



مقتل شهر زاد



شهر زاد

نفس اعترف
ويقهد بإيمه اعترافى
الدنيا خايمه فى أول العشره
تفرق فى ايمه؟
كل الكآبات اللى عدت
جلد المدينة ولحم كل القرى
نفس اعترف
ان الحماء القديه كانت قديمه»

قصائد جنوبية لحسين القبايحى

عن دار الغد بالقاهرة ديوان حسين القبايحى
«قصائد جنوبية لامرأة لاجنوبية ولا». منه
«يجى صرتك البعيد
من حناجر المحار
يصب فى انكسارى المقيم قطعتين
زجاجة من الأسى
وألف شارع يحن لاهتسامة الوصول»

الشمس لرجب الصاوى، مع دراسة للدكتور سيد
البحراوى. ورجب الصاوى من الأصوات المتميزة فى
شعر العامية الجندى بمصر.

هذا التميز هو ما أشار إليه الناقد د. البحراوى
حينما قال: «يكتب رجب الصاوى بالعامية، كما
هو واضح، وواضح أيضا أنه يكتب بصامسية
بسيطة، بمعنى أنه لايسعى الى التقعر واختيار
المفردات المفرقة فى العامية أو المحلية على طريقة
بعض الشعراء «الاثريولوجيين» هو يكتب
بمفردات عادية مما يتم التعامل به يوميا فى أوساط
عامة الناس. غير أن الشاعر لا يستسلم لما تحمله
هذه المفردات من مدلولات مباشرة أو بسيطة، وإنما
يعيد تركيبها وإن كان لا يكسر أنساق التراكيب
المعتادة أيضا، بحيث تعطى مدلولات مختلفة
خاصة بهذا الشاعر وبعالمه الذى يكاد يعتمد- الى
حد كبير- عن العالم الذى يعيشه الناس مباشرة،
وإن أمسك بلبه البعيد، أقصد الأزمة الوجودية
لأبناء الشعب المصرى عامة فى اللحظة الراهنة».

من قصائد الديوان:
«نفس اعترف
باني كرهت اوصافى

علاء خالد: مشيشة حبر

عن مطبوعات مصرية صدر ديوان متميز
لشاعر ذى صوت متفرد جديد هو علاء خالد،
الديوان بعنوان «الجسد عالق بمشيشة حبر».
وقصائده- فى رأى- تعد إحدى مفاجآت جيل
الثمانينات الشعرى . منه:
«أبى ير حاسلا قضيبه من الليل،
ليفنسل من عين أبنائه
وهى تمر على شهوته.

الجسد عالق

بمشيشة

حبر

شعر
علاء خالد



والولد المتأبط أعلى صغيرتها
حارب من فلسطين في صور أرسلتها
الإذاعات لي»

اليك: يوسف صادق الشرافني

«اليك» الديوان الأول للشاعر يوسف صادق
الشرافني يحتوي على عشرين قصيدة (فصحى
وعامية)

والشاعر يوسف الشرافني من رموز الحركة
الأدبية في محافظة قنا، يعمل من مركزه كرئيس
لنادي الأدب في قصر ثقافة قرشوط على ضف
الروح الأدبية (والمرسرح) في المراكز المجاورة من
خلال الندوات المنتظمة

وقد أصدر ديوانه على نفقته الخاصة- يقول
يوسف:

لأنك أنت العاشق والمعشوق
وأنت الراشق والمرشوق
ولأني بقايا من دخان أحمر
ولأنك شمس سحائي المشوكة
وأنت المعهد والعباد
ومانحن سوى سذنة
وأسرار المعهد في أيدي الكهنة
والكهنة تحفرهم همم اللعنة.

جديد «إبداع»

عدد مايو من مجلة «إبداع» حافل بالعديد
من المواد والموضوعات. بعد افتتاحية أحمد عبيد
المعطي حجازي رئيس التحرير، بعنوان «اختلاف



يسمل فتطير الميكروبات فرادي
وجماعات لتستأصل الجسد اللين.
والله مرآته، يحمل عنه صورته
عندما يتوه بحملها، بينما الليل يهي
بالقدم الطويلة»

قطوف سمير درويش وسيقفه

في سلسلة «أصوات أدبية» (هشة قصور
الثقافة) ديوان «قطوفها وسيفي» للشاعر سمير
درويش، وهو الديوان الأول له، وله تحت الطبع
ديوان آخر بعنوان «موسيقى لعينيه، خريف
لعيني» ضمن سلسلة «إشراقات أدبية». وسمير
درويش من شعراء الثمانينات البارزين. وتتميز
قصائده هذه المجموعة بالتكثيف والتركيز. منه:

«فلسطين- سجل- تنام على عرش

عيني فتاة

تقابلني كل يوم بميدان رمسيس
تأكل في شرة أنثوي فراغ التلوثات
بين تفاصيلها الأنثوية

استدراك

حول:

معارك الكاريكاتير

أثناء أزمة الخليج



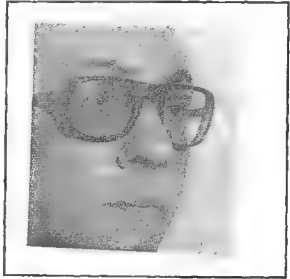
عندما بدأت الكتابة في موضوع «معارك الكاريكاتير أثناء أزمة الخليج» بالعدد (٦٩) مايو ٩١، كان يكتنفني حزن وأسى، وسألت نفسى أسئلة كثيرة، وعندما توقفت عند السؤال: هل ستقدر على تحمل تبعات ماتكتب، من هجوم أغلبية لن يكون موضوعيا؟ وما أن تداعى إلى ذهنى هذا السؤال حتى وجدتنى أقترح الموضوع وأسجل مايليه على ضميمى وحيدتى. أسفت كثيرا لسقوط بعض أسماء الذين انحدروا إلى المنزلق، وكانت أعماهم أبرقا لحكامهم، وبسائط مرور الإستعمار للنيل من كرامتنا وقوميتنا... وأسفت أكثر عندما لم أسجل بعض الأسماء - بدون قصد- التي كان لها دور المقاتلين وشرف التصدي. ورغم أننى ذكرت بالفعل بعض الأسماء وأكدت أن هناك أسماء أخرى كثيرة تقف فى خندق واحد للدفاع عن تراب أرضنا، إلا أننى انحنى مرة ثانية لكل هذه الأسماء تقديرا واحتراما وحبا، واعتذر بشدة لمن لم تسعفنى المساحة أو الذاكرة لسرد اسمائهم، وأعتذر أكثر إذا كان البعض قد رأى فى هذا انتقاصا من قدرهم- وهو مالم يخطر بذهنى إطلاقا- من بين هؤلاء المقاتلين الذين لم يعرضوا ريشتهم للبيع، الفنان أحمد عز العرب والفنان رؤف عياد، وباقى رسامى الأهالى، وفى جريدة الشعب كان الثنائى المتألق زيزو وحرفوش، وغيرهما، وتوافق مع الأحداث ظهور «ورقة الثوت» وهى صحيفة مجانية رائدة فى فكرتها التى تقوم على أساس تقديم اسهامات بعض

الرأى»، كانت القصائد لكل من: محمد الفيتورى، ابو همام، وليد منير، ياسر الزيات. والقصص لكل من: محمد المخزغى، محمد الوردانى، نعيم عطية، خيرى شلبى. ومقالات: معانيات ليحيى حقي، لويس عوض ناقدًا للشعر لمحمود أمين العالم، غياب الرعى أم غياپ الحياة؟ لفؤاد زكريا، حالة النقد الآن لسمير سرحان، واحد من شعراء السبعينات (محمد سليمان) لجابر عصفور، حوار الكاتب مع الكتابة لألفريد فرج، وماشكبير لفاروق عبد القادر، قراءة الزمن العربى لعابد خازندار، دعوة لقراءة رامة والتنين لبدر الديب، مفهوم النص لنصر أبو زيد ثم هناك الرسائل بأقلام وائل غالى، صبرى حافظ، أحمد مرسى، أحمد عثمان. ورسومات العدد كانت لفاروق حسنى وزير الثقافة مع كلمة عن الرسوم لرئيس التحرير.



الفنانين والادباء الذين لم تتسع لهم الصحف الرسمية في مساحة لا تزيد عن صفحة واحدة، وتلقى على قرائها مهمة تصويرها وتبادلها مع اصدقائهم لتزدهاد دائرة القراء، فكان لزاما أن أحياى صاحبي الفكرة والورقة الأستاذ سميج منسى والفنان أنس الديب، وأعود فأنتحى مرة أخرى لكل من تصدى لما حل بنا من قهر ولم يجد مجالا لنشر أعماله، وعزى نفسه بتصوير أعماله ليوزعها بين أصدقائه ومعارفه... وأكرر مرة أخرى أن ما أوردته من أسماء كان على سبيل المثال وليس الحصر، لذا فقد لزم التنويه.

سامى البلشئى



فى مسرح الطليعة:

العسل عسل والبصل بصل؟!

مجدى البدر

مسرحية «العسل عسل والبصل بصل» التى يعرضها حاليا مسرح الطليعة تتعرض لمقتطفات شعرية من شعر بيرم التونسي تعكس الظروف والمتغيرات والمزالق الصعبة التى مرت بها مصر

أثناء فترة الاحتلال، وقد أعدت هذه الأشعار التى تحوى بداخلها بعض المقامات والانتقادات التى كتبها بيرم فى فترة معاناته فى شكل درامى بسيط يعتمد على الفنائية التى تميز بها بيرم فى كتاباته، منسوجة ببعض الاستعراضات الفنية.

والعرض الذى يقدم للجيهنصر حاليا مكون من حوالى ست لوحات تشكل النسيج الكلى للعمل، فرغم أنها لوحات مجزأة فإنها تتسق مع السياق الاساسى للعرض. ورغم ذلك فأن العرض الذى أخرجه سمير المصغورى تستوقفنا فيه التعديلات التى جرت لكى يعبر عن الاحداث المأساوية التى مرت بالأمة العربية مؤخرا ويستوقفنا ايضا الشكل الفنى المتميز الذى تجلئ فيه هذا العمل

لأول مرة، منذ اربع سنوات

يبدأ العمل الجديد بمشهد «المؤتمر» الذى دسه المخرج فى العرض بشكل سطحي (مباشرة)، فافتقد جماليات المشهد الدرامى من ايحاء وتكثيف، وافتقد رموزه ودلالاته الفنية، على أن مشهد «الفطيرة» جاء معبرا عما حدث فى حرب الخليج بشكل فنى وراق، لأنه على النقيض تماما من المشهد السابق، صوح، تختفى فيه المباشرة والسطحية والفجاجة وتبرز رموزه بهدوء ونعومة لكى تصل الى عقل المتفرج، فضلا عن الحركات الرذيلة والملابس الرديئة التى ظهرت فى مشهد «المؤتمر» والمبالغة فى خفة الدم والجبرى وراء الاضحاك بالعبارات اليتذلة والحركات المكشوفة.

على الجانب الاخر لانتطيع اخفاء الجوانب المضيفة التى حفل بها العمل، وأول تلك الجوانب: الاضائة التى لعبت دور أساسيا فى بلورة المواقف الدرامية مثل أغنية «شوف» والمشهد الاخير من العرض ومشهد «تقرير عن الوضع» والمشهد الاول من الفصل الثانى (اغنية العسل عسل والبصل بصل)، فالألوان الساخنة مثل الاصفر والاحمر فى أغنية شوف ومشهد التقرير اعطت ايحاءا للمتفرج بمدى خطورة الموقف، الى جانب الاستخدام



كتاب جديد لغالى شكرى عن نجيب محفوظ

«نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل» كتاب الدكتور غالى شكرى، ستصدر قريباً طبعته الجديدة عن دار الفارابى ببيروت، مع مقدمة للكاتب اللبناني محمد دكروب، الذى يقول فى ختام مقدمته:

«وإذا كانت بعض الملاحظات النقدية والسياسية والشخصية، دفعت باتجاه أن يكون غالى شكرى، الناقد، مظلوماً، ربما بين النقاد والباحثين فى حركة النقد الأدبى العربى، ومظلوماً من بعض محدود من الكتاب- وهذا طبيعى- فإن حركة انتشار كتاباته بين القراء العرب، وتعدد طبعات العديد من كتبه، تكشف مساراً آخر لأعمال هذا الناقد الجاد والدؤوب، والمريض على تطوير مفاهيمه النقدية وتجديدها، كما هو حريص أيضاً على تنويع الأشكال والأساليب فى بناء العمل النقدي. وكانت الطبعة الأولى قد صدرت منذ عامين عن الهيئة المصرية العامة للاستعلامات.

الجيد للالوان الباردة مثل الاخضر والازرق فى المواقف الهادئة ثم البطانة الضوئية التى صممها المخرج بأن جعل الاحمر داخل اللوحه يعبر عن الغليان ومقطى من الخارج بالاخضر الذى يعبر عن الهدوء المشوب بالخطر. وايضا لاتستطيع أن تنكر دور الملابس فى أغنية «شرف» ودور الاكسسوار (النظارة والزئانه والشومه)، والتشكيلات البشرية التى برع المخرج فى تكوينها وفى تحريكها وتضمينها مع الحدث ومع السياق العام للعمل، كما كان الاداء التمثيلى والغنائى المتميز الذى ظهر به معظم الممثلين من العلامات البارزة فى العرض.

الألمان التى وضعها على سعد تم توظيفها الجيد فى سياق الحدث وخاصة أغنية العرض اقترب لكنها فى احسان كثيره كانت تعلو فوق صوت الممثل (الغنى)، الديكور الذى صممه رمزي بيومى استعان فيه بالخلفية المتحركة التى تعبر عن اللوحات. لكن الأمر البارز فيه هو استغلال «الموتقات» مثل القماش (القصاصات) كوسيلة تعبير بسيطة وغير مكلفة ومعبره عن الحدث، ولاتستطيع أن تغفل الدور الذى قامت به فرقة الحاخ على يرسف حيث كون وفرقتة كورالا موسيقيا متناغما



كتاب الأهالي (ثقافة الهدم والبناء)

من إصداراتنا القادمة

* **نقد الفكر العربي** : حوار علمي وصريح مع الأفكار التي تطرحها تيارات الأصوليون الإسلاميون، ويطلق من رؤية دينية مستنيرة، تنبئ بمقاربات حركة الإصلاح الديني، وتعالج من العقلانية والديمقراطية

تأليف: د. نصر حامد أبو زيد

* **الجنود الإسلامية للرأسمالية المصرية** : واحد من أهم الكتب التي أنتاجها الطوفان الذي شأ فيها الفكر الرأسمالي في مصر، من خلال دراسة محطرات عمارة - كتابها المنهج وحسن الظنارة - أمام زمردان ومصرى أروق العنق المصرية التي أرسنها محمد علي باشا في أواخر

تأليف: بهتر جبران

ترجمة: محمد بركات

* **النضال الطبقي وتحرير المرأة** : دراسة عميقة لتطور الفكر من أجل تنظيم وتحرير المرأة، تقوم جوسيل علمها واجتراحه منذ عام ١٩٦٤ إلى اليوم بمحض معصرا عامة لقد وتقييم الامناء الستاد، في الحركة النسائية المصرية، في أمريكا وبريطانيا، التي تركز على أن قضية تحرير المرأة، هي مثالا من أجل التحرر الجنسي، وعبرة ضد تسلط الرجل. وتنبئت عملا مشتركا بين المنهجين من أجل تحرير الجنس البشري

تقديم: هريفة القفاش

ترجمة: رأوي صالح

* **حكمايات من دفتر الوطن** : معجزة فيه مجهولة - من دفتر تاريخ الوطن، تروي قصا من النضال المصري القرمص، من أجل توطيد روح قضية الاستقلال وقضية الديمقراطية، بأشرف قصص، يعتمد على القراءة العلمية في حركات التاريخ، ومخاطب عقل القاري وقلمه، وتعالج على أي لوم فيه من مراحات الحب، ما يجعل الأتينا - له، والقصص من أجله دباب مصرنا - وتعيد تطيق القاصي مبدلا ومبدلا، غير * مصر، تاريخا لأخلاق وشعاع وحول

تأليف: صلاح عيسى

سلسلة كتب شهرية تصدر عن جريدة **الأهالي/حزب النجيم**

رئيس التحرير: صلاح عيسى

رئيس مجلس الإدارة: لطفي راكم

اليسار

التفكير.. هل يصنعه حاكم.. فساد
أولئك القوى الشعبية

- * الفساد في الجامعات المصرية.
- * الأسباب الحقيقية لسحب القوات المصرية.
- * عنف وكافة يهدد عموم الديار المصرية.
- * اعترافات وإنكار وتعذيب.. في قضية إعتقال المحجوب.
- * حقائق مأساة مودعي «الريان»
- * القضاء يعلن: الاضراب.. مشروع.. مشروع
- * محمد عيد الوهاب... رؤية من اليسار
- * أحزاب اليسار في الخليج.. تتكلم
- * «عدل لايس طرابيش»... الفصل الأخير في إعتقال شهدي عطية

رئيس التحرير: **حسين عبد الرازق**

لا شيء يبرهم !

بأسى بالغ، ذكر الأستاذ محمود عبد المنعم مراد، رئيس اتحاد الناشئين- رداً على مقال للدكتور غالى شكرى- أن العنكبوت قد نسج خيوطه على الاتحاد، الذى يعيش بلا مقر، ودون نشاط، لأن أحداً من أعضائه لا يدفع اشتراكه، كما أن أحداً فى الدولة، لا يفكر لا فى تنفيذ قانونه القائم، ولا فى تعديل ذلك القانون- وقد صدر عام ١٩٦٥- بعد أن تجاوزته الظروف الاقتصادية والسياسية القائمة.

أما الكارثة الحقيقية، فهى أن واحداً من الكتاب والمؤلفين، لم يهتم- الاهتمام الواجب- بتقصى أحوال هذا الاتحاد، أو بالدعوة لتعديل قانونه، فيما عدا صيحة تنبيه تدق أجراس الخطر، ترتفع مرة كل عدة سنوات، ليعود العنكبوت من جديد فينسج خيوطه على أفواه الكتاب والمؤلفين، وكأن إحياء هذا الاتحاد، وتنشيطه وأداءه لواجبه، مسألة لاتخص هؤلاء، وهو موقف لا يختلف عن موقفهم من «اتحاد الكتاب» وكلاهما يدل على أن شيئاً لم يعد يهم الكتاب المصريين، أو يعنيههم بما فى ذلك أكثر المنظمات التصاقاً بمصالحهم الاقتصادية، وقضاياهم الأكثر عمومية

وفى غياب اتحاد الكتاب، تحولت سوق النشر فى مصر إلى فوضى، دخلها كل من هب ودب، وتحول بعض الناشرين إلى أصحاب ملايين، من عرق المؤلفين وجهدهم، ينشرون الكتب بلا عقود مع المؤلفين، ولا يطبعون سعراً على أغلفتها لكى يغيروا سعرها مع تغير أسعار العملات، سواء داخل مصر، أو عندما يصدرونه خارجها، لكى يبيعوه فى معارض الكتب فى البلاد العربية، التى أصبحت من أهم أسواق التوزيع، وفى ظل التقدم المتنامى فى تكنولوجيا الطباعة، لجأ هؤلاء إلى طبع الكتب مرات، دون أن يعلم المؤلف أو يحصل على حقوق إعادة طبع مصنفه، واستسهل بعضهم طباعة عشرات الكتب التى سقطت حقوق تأليفها بأقل التكاليف، لتباع بأعلى الأسعار، وأصبحت كتب كثيرة تطبع دون اهتمام حتى بتصحيح الأخطاء المطبعية

وهكذا، وفى غياب المنظمين الأساسيين اللتين يمكن أن تنظما العلاقة بين المؤلف والناشر على أساس صيانة حقوق كل الأطراف- اتحاد الناشرين واتحاد الكتاب- تحول بعض الناشرين إلى مافيا، تسرق المؤلف وتسرق القارئ، وتسرق الدولة، واحتشدت سوق الكتب بمناوين تافهة وهابطة، لاهم للذين يصدرونها سوى جمع المال من أى سبيل.

إن إحياء الاتحادين، وتعديل قانونيهما، أصبح قضية ملحة، لايحوز أن يسكت عنها المثقفون، ولا أن تتجاهلها المجلات- والصفحات- الثقافية، هذا إذا كان مايزال هناك شئ يهم جماعة المثقفين، أو إذا كانت ماتزال هناك جماعة بهذا الاسم!

الإصدار الأول من سلسلة
كتاب ادب ونقد

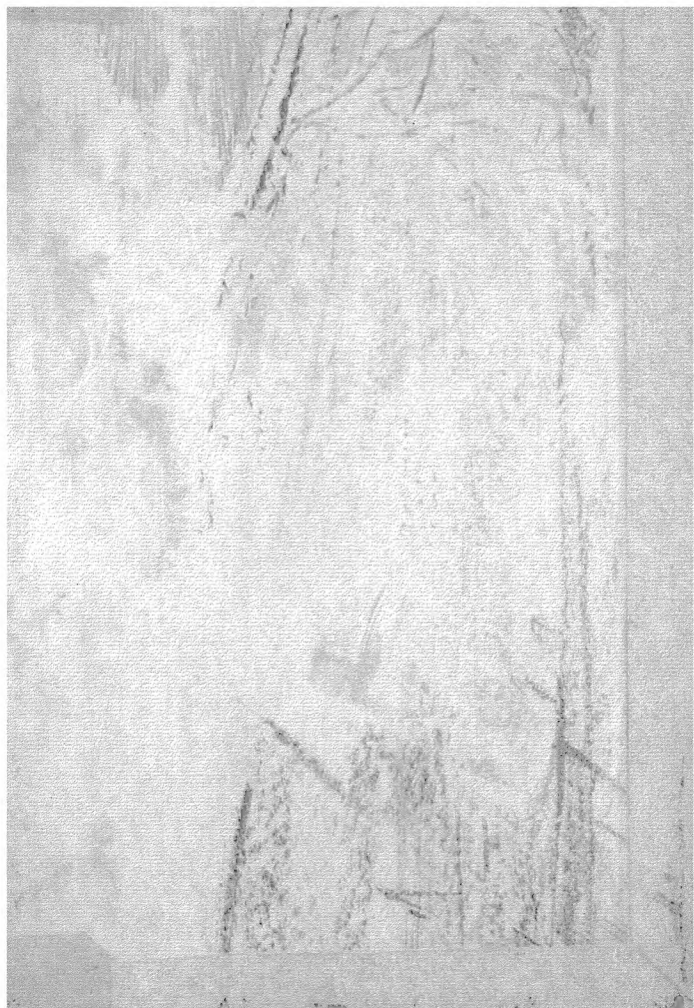
سلسلة فصلية تعنى بالابداع المتميز والمعرفة التقدمية الجديدة

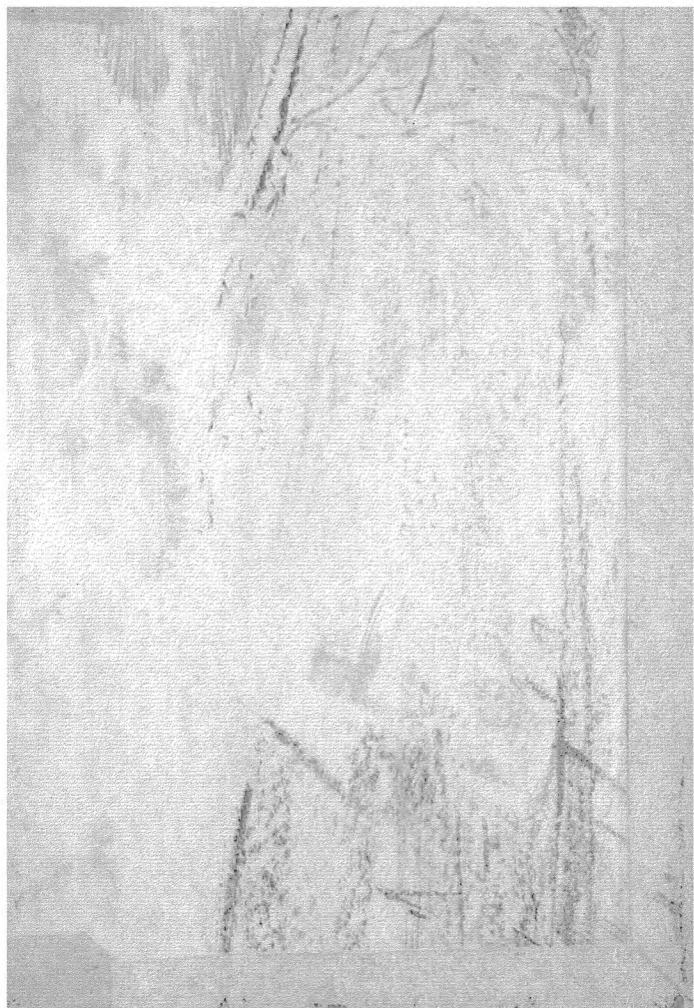
تصدر ما مجلة
أدب ونقد
حزب التجمع
الوطني
التقدمي
الوحدوي



رحلة
الكاتب الكبير
كازانتزاكيس
إلى مصر (القاهرة ،
الصعيد ، الاسكندرية ،
سيناء) عام ١٩٢٧ .
ترجمة : محمد الظاهر ،
منية سمارة .

كميات إضافية مع الباعة
الآن بالأسواق







Bibliotheca Alexandrina



0530719